عناق السيف والقلم

الدكتورة نجاح العطار

مقدمة :

عقد في الجزائر ، بين ٩ ـ ١١ ايار ١٩٨٣ ، مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي ، لبحث الموضوع الرئيسي في جدول الاعمال ، وهو «من اجل امن ثقافي عربي» .

وقد اصدر المؤتمر ، في ختام دورته الرابعة هذه ، توصيات تشدد على مقاومة الغزو الثقافي الصهيوني والامبريالي ، وبيانا ختاميا مستمدا من مناقشات الدورة ومن روح التوصيات .

مثل القطر العربي السوري في المؤتمر وفد ثقافي برئاسة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة والارشاد القومي ، التي القت كلمة في افتتاح المؤتمر ، ربطت فيها بين الامن الثقافي والامن القومي ، فطالب بعض الوفود باعتبار كلمتها ورقة عمل للمؤتمر ، كما القت في الجلسة الختامية ، كلمة حول الذكرى المئوية لوفاة المجاهد العربي الجزائري الكبير المغفور له عبد القادر الجزائري ، باعتبار ان موعد مؤتمر وزراء الثقافة صادف حلول هذه الذكرى ، ونظمت وزارة الثقافة الجزائرية رحلة للمؤتمرين الى مدينة معسكر ، عاصمة دولة الامير عبد القادر ، كما زارت الوفود النصب التذكاري على اعلى قمة جبلية من مدينة معسكر ، حيث دارت المعارك الطاحنة بين المجاهدين الجزائريين بقيادة الامير عبد القادر وبين الجيوش الفرنسية في حرب دامت ثماني سنوات ، وكبدت فرنسا ، التي كانت اعظم دولة في ذلك الحين ، خسائر كبيرة جداً .

ننشر ، فيما يلي ، كلمة السيدة الوزيرة في افتتاح مؤتمر وزراء الثقافة ، وكلمتها في ختام المؤتمر حول الامير عبد القادر :

في تاريخنا العربي المجيد ، كان عناق السيف والقلم ، عناق نجمة لاختها ، في الفلك الذي الى سدرة منتهى جناح ، والى الافق الذي لا حد له جناح آخر . كنا نأتي الفتح العظيم قناة على اسم الحق ، ونأتي الحضارة يراعة على اسم المعرفة ، وكان الموكب يتقدم ، راية للهدى وراية للنور ، حين ظلام الجاهلية ، في جزيرتنا الام ، غمامة ولا اسود .

هكذا كنا ، في صناعة التاريخ العربي الاسلامي ، رسلا للوعد البكر ، المسور بألق النبوة ، ورسلا للاشعاع ، المسرج بزيت ابداع مـلأ الدنيا وافاض ، ومنه ، في عطاءات العقـول الملهمة ، اعرنا العالم الآتي قبسا فقبسا ، في الطب والفلك والجبر والهندسة والفلسفة وعلم الكلام وعلم الشريعة والفقه ، ومن بعدنا ، وباسهامنا ، زهت العلوم ، وكان للثقافة طريق الى المجرة .

اذن نحن لا نأتي الباب المرصود وعلى شفاهنا كلمة سر . نحن الكنز والرصد والسر جميعـا ، ونحن ، في الطلوع على الدنيا ، قادة عظاما للسيف ، كنا ، ايضا ، قادة عظاما للقلم ، ومن بعدنا استوى التاريخ على قمة الشهب ، وامتد ، موغلا في حكايته ، الى ايامنا هذه .

لكن قرونا تلت ، واسبابها معروفة ، دهت الوطن العربي داهية ، فكان الحكم العثماني ، وكانت ، من بعده ، الاحتلالات الاجنبية ، وبذلت جهود ، هي الطاقة وما فوقها ، لاستلاب الفكر العربي ، وطمس اللغة العربية ، وفصم الانتماء ، وتغييب القومية ، واقتلاع جذور الحضارة ، وعبثا جهدوا وعملوا ، على مدى عصور ، لتحقيق بغية السوء هذه ، لان تاريخنا المشترك ، وثقافتنا الواحدة ، ولغتنا العربية الجامعة ، وحضارتنا التي من الرسوخ ما أذهل ، قد انتصرت ، وكانت الى بقاء ، وكان أعداؤها الى زوال ، وعصفت بقشورهم ريح التغيير .. ومن جديد ، منذ النهضة ،

استئنافنا المسيرة ، وعلودنا الاسهام في شوط الحضارة ، غير أن معنى الثقافة ، في واقع العصر ، ظـل في المبهمات ، وظلت هامشا على دفتر الوقائع ، وليس الا بعد استقلال البلاد العربية ، بدأت تأخذ حيزهـا وقيمتها ، ومنذ بداية النصف الثاني لهذا القرن ، اخذت النظرة اليها تتبدل ، فبعد ان كانت حلية اصبحت ضرورة ، وبعد ان كانت ، في قصور النظرة ترفا ، صارت في هم النضال جبهة ، واصبحت ، وستصبح أكثر - من أكرم جبهات النضال .

اننا نجتمع في الدورة الرابعة لمؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي ، وفي جدول أعمالنا بنود بالغة الاهمية ، مثل الموقف التنفيذي للتوصيات السابقة ، مشروعات الترجمة ، نتائج المؤتمر السادس العالمي للسياسات الثقافية وانعكاساتها على الثقافة العربية . وغيرها من عناوين تتفرع الى موضوعات محددة ، مثل التخطيط الشامل للثقافة العربية ، الموسوعة العربية ، المكتبة القومية المركزية ، الخطة القومية للترجمة ، وغير ذلك ولدينا حولها كلها دراسات ونشاطات مفصلة ، ينبغي لنا ان نناقشها ، وندرسها ، ونستخلص منها نتائج . ونتخذ فيهـا قرارات ، وهذا كلـه يحتاج الى جدية ، الى مسؤولية . والى نظرة جديدة لدور الثقافة ، سبقت الاشارة اليها ، ودونها ، في هذا المجال الخطير لمهمتنا ، لا يمكن ان نكون ، أو نصبح ، على قدر التحديات المعادية ، التي لها ، كما قلت ، جبهتها ، وعلى هذه الجبهة يركز عدونا . بل اعداؤنا ، وينشطون ، ويبذلون الجهد والمال ، ويلجؤون الى التخريب والتزوير ، في محاولات مستميتة لغزونا ثقافيا ، كما بينت المذكرة المقدمة اليكم من وزارة الثقافة في سورية ، وفيها وقائع موصوفة ، مما يجعل العنوان الرئيسي لمؤتمرنا « من أجل امن ثقافي عربي » قضية القضايا في عملنا الثقافي كله .

ان الامن الثقافي العربي كان يجب أن يكون موضوعا متقدما بالنسبة لدورتنا هذه ، ذلك ان كل وسائلنا الثقافية ، دون أمن ثقافي ، تصبح معرضة للخطر ، وحتى انتاجنا الثقافي نفسه ، الذي نوفر له ، من خلال انجازاتنا ، وسائل الممارسة ، لابد أن يضع في رأس توجهاته أنه مهدد اذا لم ندرأ عنه خطر الغزو الثقافي الصهيوني الامبريالي . لقد استشعرت دول متطورة وعريقة في حضارتها مثل فرنسا ، على لسان وزير ثقافتها ، في مؤتمر السياسات الثقافية في المكسيك ، ان أمريكا تريد أن تسيطر ثقافيا ، وتصادر المقومات الثقافية للدول الاخرى ، وأنتم تعلمون عداء أمريكا للعرب ، وحلفها الاستراتيجي مع عدوتنا اسرائيل ، واذن فخطر الغزو الثقافي الامريكي ، المسوق الينا بألف وسيلة اعلامية ، من الفيلم الى الشريط الى الكتاب فالاغنية ، وكذلك خطر الثقافات المعادية ، عبر كل هذه الادوات ، هو خطر قديم ، ترافق مع ظروف الاحتلالات ، وظل ، بعدها ، في صور مختلفة ، ثم اضيف اليه الغزو الثقافي الصهيوني، فاصبح الخطر داهما لابد حياله مـن يقظة كاملة ، من وعي عميق ، ونظرية ، وموقف ، واجراءات للمقاومة ، فالغزو الثقافي الصهيوني ، سبق ورافق ، وتلا ، الغزو العسكري الاسرائيلي ، واصبح مضاعفا بعد الصلح بين مصر واسـرائيل ، وبعـد تطبيع العـلاقات ، وتبـادل الاعتراف والتمثيل الدبلوماسي ، وعبر مصـر واتفاقات كامب ديفيد ، بـل عبـر النزعـة الفرعونية ، وعبر التعددية الثقافية الموجهة ضد وحدة الثقافة العربية ، وفي محاولات التهويد الجارية في الاراضي العربية المحتلة ، يمكن أن نلمس انسرابات الغزو الثقـافي الصهيوني ، الذي من أولى مهامه زرع روح الاقليمية ، والتجزئة ، والدعوة لدول الطوائف ، وكلها ضد فكرة الوحدة العربية سياسيا ، وضد فكرة الوحدة الفكرية ثقافيا ، وفي وثائق مؤتمر وزراء الثقافة العرب الاستثنائي ، الذي عقد في دمشق صيف عام ١٩٨٠ ، وقائع مخيفة عن هذا الغزو ، وخاصـة وقائع ما يجري ضد اخواتنـا

الفلسطينيين في ظل الاحتلال ، وسيكون لدى مؤتمرنا الكريم هذا ، ومن خلال كلمات الزملاء ، وقائع جديدة واضافية عن الغزو الثقافي الصهيوني، مما يجعل موضوع الامن الثقافي في مستوى موضوع الامن القومي ، لأنهما مترافقان ، ومتلازمان .

ان اسرائيل التي شنت حروبا عدوانية عديدة على العرب ، واجتاحت لبنان بغزو وحشي في صيف العام الماضي ١٩٨٢ ، وكان صمود المقاتلين الفلسطينيين ، وقوات الحركة الوطنية اللبنانية ، والقوات السورية الباسلة ، بمثابة كسر لشوكتها وصلفها ، وربحا معنويا وسياسيا لنا ، ان اسرائيل هذه ، تهدد بعدوان على سورية في الوقت الحاضر ، وترفق عدوانها ، بل تمهد له ، بغزو اعلامي ، هو جزء من الغزو الثقافي . ونحن في سورية ، بقيادة الرئيس حافظ الاسد نتخذ اقصى الاستعدادات لمجابهة الخطر ، ولخوض المعركة ، ونعلم ، ويعلم العرب كلهم ان مشروع شولتز قد كتب بصدا الحديد والاحتلال ، ويريدون اكراه لبنان عليه ، وهو لا يملك حرية ارادته ما دامت القوات الاسرائيلية الامريكية تخندق على صدره ، وهذا المشروع ينتقص من استقلال لبنان وسيادته ، ويشكل خطرا على أمنه ، وبالتالي على امن سورية ، لذلك فهو مرفوض جملة وتفصيلا ، وسندعم لبنان الشقيق وقواه الوطنية في مقاومته ودحره . ذلك ان الشأن اللبناني شأن سوري ايضا ، من الوجهة العربية والقومية والامنية بخاصة ، ولا يمكن ان نقبل ، او نوافق على قبول مشروع هو اسوأ من التطبيع .

إن سورية الصامدة لن تستسلم ، وانها بصمودها العسكري ، تمثل صمودا ثقافيا ايضا ، ومن هنا فان دعم موقف سورية ، في المجالين ، يصبح جزءا من موضوع الامن الثقافي ، وجزءا من موقف التصدي للغزو الثقافي الاسرائيلي ، وانا على ثقة ان مؤتمرنا ، سيولي هذه الناحية ما تستحق من اهتمام ، وسيتوسع في دراسة موضوع الامن الثقافي العربي، ويتخذ بشأنه القرارات اللازمة .

غير أن مقاومة الغزو الثقافي الصهيوني ، ضمانا للامن الثقافي العربي ، تتوقف ، الى حد بعيد ، على توفر وسائل انتاج وممارسة الثقافة الوطنية ، القومية ، التقدمية ، الانسانية ، المكافحة ، وعلى وسائل نشرها ، ومن هنا تكتسب مواضيع التخطيط للثقافة العربية ، ووحدتها ، والموسوعة العربية ، والمكتبة القومية المركزية ، والخطة القومية للترجمة ، قيمتها الكبرى ، لا في مجال القرارات والتوصيات ، فهذه اصبحت كثيرة ، ومكررة ، بل في مجال تنفيذ هذه التوصيات تنفيذا كاملا ، ومراقبة هذا التنفيذ ، والمطالبة به ، بل والالحاح عليه أيضا ، وسنرى ، من خلال دراسة موضوع التوصيات السابقة ، كيف تقوم فجوة ، وهي كبيرة ، بين القرار وتنفيذه .

واذا كان من البدهيات ، ان الجهد الثقافي يتوقف على انتاج الثقافة ، فان هذا الانتاج لن يزدهر الا في جو من الحرية والديموقراطية ، وهذا ما ينبغي ان يكون مفهوما تماما ، وان تصدر عن هذا المؤتمر توصية تدعو الى تعميق مبدا حرية التعبير في الوطن العربي كله ، وفي جو هذه الحرية ، يمكن ان نرى الى قضية التراث ، وضرورة الحفاظ عليه واحيائه ، من وجهة نظر تقدمية ، عصرية ، تأخذ التراث ككل ، وخاصة الجانب الحي منه ، الذي يعطي اضافته للحاضر ، ويؤكد بطلان الثقافات المقفلة ، لان حضارتنا كانت منفتحة دائما ، ومتفاعلة دائما ، ولا تلغي غيرها ، ولا تسمح لغيرها بالغائها ، لانه ليس من حضارة لاحقة تنفي حضارة سابقة ، بل تؤكدها بالتداخل معها ، تأثرا وتأثيرا ، والحفاظ على التراث لا يكون لذاته ، بل لاكتشاف ما يكمن فيه من عناصر التفكير البشري السليم ، ذات الطابع الانساني المشترك ، والنظرة الى التراث ، وهو هويتنا ومصدر حضارتنا ، على هذا النحو ، ومن موقع الحاضر ، يحسن الا تكون ماضوية ، بل مستقبلية بكل معنى الكلمة .

اما الوحدة الثقافية العربية ، فانها ستبقى ، رغم الظروف والانقسامات العربية ، هدفا كبيرا من اهدافنا ، ولا بد من التأكيد على

مضمون هـذه الوحـدة ، وعلى قوميته ، وديموقراطيته ، وروحـه المستقبلية ، وانفتاحه على ثقافة العصر ، بما فيها من تكنولوجيا وعلوم انسانية ، لا بصفتها افكارا ساكنة ، ثابتة ، بل كأفكار قابلة للتطور . ولاستمرار هذا التطور ، وفي هذا السياق فان وحدة الثقافة العربية ، في تقتها بذاتها ، وبديموقراطيتها ، وعصريتها ، تستطيع أن تجسد مقومات الهوية الحضارية ، او الذاتية العربية ، لتكون هذه المقومات ركنا اساسيا من التكوين الثقـافي العربي ، وبغير ذلك لن نتوصل الى الثقافـة التي ننشدها ، ولن نبلغ الوحدة الثقافية المرجوة .

ثم علينا ، في موضوع الامن الثقافي العربي ، أن ندرس الفكر الصهيوني لنستطيع مقاومة غزوته ، ونفهم ، من خلاله ، نشاط عدونا ، ونفسيته ، وطرائق تفكيره ، وأساليب اسرابه ، كي لا يظل عدونا شبحا نجهله ، ونحاربه في غبش من الجهل به .

ايها الاخوة الزمـلاء ..

ان العـدو الصهيوني ، الذي يحلم ، ويعمـل لحلمه مسلحا حتى الانسـان ، بامبراطورية تمتد من الماء الى الماء ، يعتمد الثقافة الخبيثة كما يعتمد الآلة المدمرة ، وعلينا ، في المقابل ، والى جانب مقاومة غزوه الثقافي ، أن ننتج ثقافة أصيلة ، معافاة ، وان نعتمدها في المقاومة ، تماما كما نعتمد السـلاح في المعركة ، وحسب هذا المؤتمر ، ان يخطط لانتاج هذه الثقافـة ، ولتوفير وسائل ممارستها ونشرها ، كي يحقق تقدما كبيرا على الجبهة الفكرية .

انني اشكر ، باسم الوفد العربي السوري ، الجمهورية الجزائرية الشقيقة ، رئيسا وحكومة وشعبا على استضافتها هذا المؤتمر ، وتنظيمه ، وتوفير اسباب نجاحه ، كما أشكر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على جهودها في الاعداد له ، وأتمنى له كل التوفيق ، وأحمل اليكم جميعا اصدق التحيات والتمنيات من الرئيس حافظ الاسد ، ومن سورية وشعبها ، وشكرا .

الأمـــير الأسطـــورة !

عصرنا هذا ، وما اكبر ، كتبت حجته بالدم لا بالحبر . كتبها الذين ، في عناق الشهادة ، جعلوا من المفاداة نشيدا رفعته الارض الى السماء ، فكانوا من احبة الله ، ومن الذين اصطفاهم الله ليكونوا من احبته ، مـا داموا ، على اسم الحق والوطن والشعب ، رفعوا السـيف ومضوا ، كما في الاسطورة ، يقطعون بحور الكفاح ولا يلتفتون الى وراء .

فرنسـا في القرن التاسع عشر، دولة ولا اعظم، وعبد القادر الجزائري، في القرن نفسه ، مجاهد ولا اعظم . رجل يتحدى دولة . بطل جعل الحشر من تحت اخمص البطولة ، وقال للدنيا اضطربي . وماجت المعارك بالراسيات من جبال الجزائر طوال ستة عشر عاما ، كان خلالها ماردا في الحرب ، عملاقا في المقاومة باسلا في التصدي لقوى تفوق قوته بما لا يقاس . وقبل ذلك ، في اعوام الامارة التي قبلها على كره ، واعطاها من شمائله شمائل ، في الادارة والتنظيم وبناء الجيش ، خشيت فرنسا هيبته ورهبته، فبدات تجيش الجيوش ضده ، وهو على راس نفر من المجاهدين ، ينقصهم المال والسـلاح والعتاد ، يواجـه عتو الجبار بقوة الايمان ، ويهزأ به ويذل كبرياءه ، ويقاوم ، في وقت لم يكن للوطنيين المقاومين من سـند سوى ارادة الحرية ، وعنفوان الذات ، ونفح الشجاعة.

ان سيرة عبد القادر الجزائري ، في امارته وحربه وجسارته ، تدخل التاريخ من باب الاسطورة ، لانه كان سيد من بنى الاساطير ، وسيد من هدم الاساطير ، وحطم الخرافات حول العين التي لا تقاوم المخرز ، فقد

كان قناة شكت كبد الغطرسة ، واوهنت عظمة الدولة الكبرى ، وصارت حكاية للبطولة يتناقلها الجزائريون والعرب جيلا فجيلا فجيلا .

وحين حملته البارجة الى سجن امبواز في فرنسا ، حمحمت مياه البحر غضبا ، وسخت احجار سجنه دمسا ، وفي سماء الجزائر البطلة ومض برق ، سيكون له في النيران شعلة لا تنطفىء الا بالثورة الكبرى . حين عالمنا ، من دهش واعجاب ، صفق لثوار الاوراس ، وباركهم ، وقبس منهم ، ومنحهم ، حبا وتكرمة ، كتاب المجد الذي ما يزال في يمناهم .

وتسألون ، ما نحن وجزائركم ، واميركم وبطلكم ؟ سائلوا دمشق اذن ، وقاسيون ، والغوطة ، سائلوا تلك العروة الوثقى ، بين بلد الى النضال منتماه ، وبين بلد الى البطولة مأتاه ومغداه . سائلوا سورية والجزائر ، كيف كانت اللحمة في العروبة والاسلام واخوة السلاح ، وقرابين الثورة ، هي الوحدة التي نسجتها من لحم ودم يدا عبد القادر الجزائري . ومن بعده استطالت واستطالت حتى اياما هذه .

ونفخر ، ونفاخر ، لان الشام ، بعد معسكر ، كان لها شرف احتضان الامير البطل ، الطالع كوكبا في سماء الشرق المظلمة ، ونوسع له ، في هدب العين ، مقاما . ولاخوته الثوار في القلوب منازل . وفي سورية ، كما في الجزائر ، يكون للمجاهد الاعظم مآثر لا تنسى ، لانها في متون الخطط سارت . وفي احاديث الآباء للابناء قصة رجولة وسماحة اضحت ، ومن رحبها قبسنا عزما ، كان له في ثورتنا عنوان . وما زال له في نضالنا عنوان . وفي خفقان قلوبنا لثورة الاوراس عنوان آخر ، اما سفر الشهادة ، فانتم متنه . والمليون ونصف المليون شهيد حرفه ، ونصركم المؤزر كلمته الداوية .

وحين رفت الروح بجناحي نسر ، صاعدة الى بارئها ، كفنا الجثمان بالغالية والعرفان ، والى جوار الشيخ الاكبر ، محي الدين بن عربي ،

ارقدناه مثوى غدا شـاهدة للمكارم ، ومزارا للذين انضفر الوطـن في سواعدهم سوارا ، فكانوا في قوافل الشهداء شعلا اوقدت الافق بجمرات حمر . وبعد انتصار الثورة الجزائرية ، نقلت الرفاة الى التراب الـذي انبت غرستها ، فكان نقلها تتويجا بالغار للفارس الذي كانت صيحته في وجه فرنسا : أن أخرجي ، قد اصبحت هديرا رعديا في مسمع الكون . وكانت مفاداته الاولى ، قد صارت مفاداة شعب ، بل امة بأسرها ، تمجدت بالبطولة ، وتعطرت بعبق التضحية ، وتاهت على الدنيا هاتفة : هـذه جزائرنـا !

واليوم ، بعد مئة عام على الوفـاة ، نحج الى الارض الطهـور وفي الخواطر ذكريات ، وفي الايدي زهر ، وفي الانفاس عطر ، وفي العيـون رمض وفاء للذي كان فكانت المعجزة ، وكبرت ، وازدادت كبرا ، وكانت معها الخاتمة المظفرة التي زهت ببداية مظفرة .

ايها الكبير فينا ، كبر الاوراس . ايها البطل بيننا بطولة وهران ، ايها الثائر الذي علم الشرق كيف يثور ، ويا ايها الذي كتب التاريخ دما . لانه مكتوب بالدم وحده تتحرر الاوطان ، نم في الخالدين ، وفي الراضين المرضيين وتقبل منا انحناءة الاجلال ، فقد كنت جليلا في سيفك ، جليلا في قلمك ، وجليلا في صلاحك وتقواك ، وبالغ الجلالة بما اجترحت مـن اعجوبة الصمود في وجه الطغيان ، حتى دكت ركائزه وصارت في الارض بددا تذروه الرياح .

★ ★ ★

الحوار مع الذات
بين خطاب النُّخَب وثقافة المؤسسات !

مصطفى خضر

أمام مشروع اكتشاف الذات والحوار معها تتكاثر الملاحظات النقدية . وبين كل انهيار عربي وآخر تكثر التساؤلات عن القاع الثقافي للمؤسسات القديمة وللمؤسسات الجديدة ، وعن جدوى الحديث عن التقدم والتأخر والحداثة والاصالة والإصلاح والنهضة وغيرها . ويسود شعور عام بالاحباط او الاخفاق او الالغاء او بكل ذلك في الحياة الثقافية العربية ، لا يلبث ان يغدو جزءا من التظاهرة النقدية ، يرتبط بتظاهرات التأخر العربي ، ويعبر عنها . هذه التظاهرات التي يشكل إيقاعها الداخلي « النظام » الخفي لحركة المجتمعات والقوى والنظم العربية !

إنها تتخفى في المؤسسة الجديدة بإيقاع تتقابل فيه مع تجليها التقليدي في المؤسسة القديمة ! ولكنها تضمر صيغة انفجارية في هذه المرحلة بالذات، لان الوعي الزائف بها يتكسر بعد ان قدمها كحالات آنية أو مؤقتة تفترضها وقائع خارجية صدرت الشقاء الى العرب ، او وقائع داخلية ربما تنحسر بعد ان تحدث البنى والمؤسسات .

وقد كان ذلك مقدمة لاستلاب من نوع آخر : إنه الاستلاب امام الذات ! بعد ان اكتشفت ان مصدر الشقاء العربي ليس الخارج وحده او الداخل وحده ؛ وانها تتحول تدريجيا الى موضوع للشقاء العربي ، فالاستلاب امام الذات لم يعد استلابا امام غزو المستعمر الجغرافي او الثقافي أو تجاه تفوقه العسكري أو التقني ، بل استلابا يتصل بمشروع هذه الذات ، اي بالكينونة الخاصة بالامة وبمشروع تكوينها القومي السياسي والثقافي معا .

إن قلقا وجوديا من نوع آخر ينكشف تجاه هذه الاشكالية التي لا تهدد بنفي الذات العربية كمشروع وانما بالغائها كذات ، وتحويلها الى مجرد موضوع للآخر ، لا تملك ان تخلق ذاتها بذاتها أو بوساطة التواصل الممكن مع الآخر !

هذا ما يجعل الاشكالية الجديدة لا ترتبط بمدلولات نظام اقتصادي واجتماعي وسياسي ، او بدلالات تفترضها محاولات إصلاحية أو نهوضية ، تنزع الى شكل من أشكال التوحيد « السياسي » او الاقتصادي أو الثقافي . هذه الاشكالية الجديدة تطرح تساؤلا مركزيا حول سيرورة الامة ؛ ما دامت عملية البحث عن الهوية لم تستقل بعد بفعل خارجي فحسب ، وانما بفعل داخلي . وما دامت الهوية لم تنجز كمشروع قومي ، كان دائما قيد الانجاز بفعل حركة البشر والقوى والطبقات ، وغدا قيد الدحض والالغاء بفعل الداخل وبفعل الخارج معا !

ربما كان الفعل الخارجي حافزاً غير مباشر للتحريض أو دافعا للتحرك في هذا الاتجاه او ذاك . والفعل الخارجي كان يستدعي آليات متعددة ومتنوعة من اجل حفظ الذات وبقائها ، او لاعتبارات متصلة بالحرية والكرامة التاريخيتين . وبخاصة عندما كان يتظاهر الفعل الخارجي في آلية الغرب العسكرية أو في تقنيته وحضارته . وكاين الفعل الخارجي ينكسر ويتراجع امام مشروع لـ « الهوية » كامن بالقوة في أساس الفعل الداخلي للقوى والحركات الوليدة تدفع نحو التضاد معه ، مهما تباينت الاشكال التي قدمها هذا التضاد .

التضاد هنا بضمير اعادة النظر في « النظام » الخفي لحركة البنى والبشر والطبقات ولشبكة العلاقات الاجتماعية بخاصة ، اي انه لم يتخذ شكلا بدائيا يقتصر على الاستجابة او رد الفعل . وانما كان ينزع الى تأسيس مشروع للهوية العربية خارج الشقاء الداخلي والشقاء من خارج ، بكل ما لهذا المشروع من جاذبية وبريق ، ومهما اختلفت الاتجاهات والتيارات الايديولوجية من حيث المنهج او الرؤية او الممارسة !

لذلك تفسر اية محاولة للمساومة او التنازل او الاتفاق مع المستعمر كشكل من اشكال التحالف الذي يلغي الحرية والكرامة معا . وكان الاتجاه لقطع الحوار معه يستوعب فرضية خاصة ودقيقة تتعلق بهدفه الخفي من اي حوار محتمل معه ، ومهما كان شكل الحوار .

ان الحوار يفترض الحديث مع الذات بالدرجة الاولى واسلوب تنميتها من داخل ، على الرغم من مظاهر التغرب التي نستطيع ان نلتقطها في بعض الادبيات الوطنية والقومية .

ولكن الحديث مع الذات لم يكن في مستوياته الارقى حوارا معها ، بل عودة لتاريخها الخاص ، او لمجموعة من الرموز والوسائل والاشباح معا في ذاكرتها الروحية او النظرية ؛ اي ان الحوار لم يتصل / ويتواصل مع

العلاقات الاجتماعية كعلاقات عينية مشخصة ، وانما مع الروح الخاصة التي تجلت / وتتجلى عبرها . فكان الوعي « المنتج » من هذا الحديث وعيا متعاليا على الوقائع لاينطلق منها ، ولايعود اليها ، مما يستدعي شقاء حقيقيا على المستوى النظري والعملي في المرحلة الراهنة ، حيث تختلط الاوراق والوقائع والمشكلات كافة !

هذا الحوار كان في اقصى حالاته حوارا سلفيا سواء ارتدى طابع الخطاب الديني الاسلامي او طابع الخطاب القومي المتغرب . وفي كلتا الحالتين كان مصيره الاستلاب امام الذات او الاستلاب امام الآخر .

ان عودة « الروح » داخل المشروع الاصلاحي الديني كانت عودة زائفة الى « الماضي » تسترجعه او تستنطقه داخل اشكالية تاريخية جديدة . كما ان « استيراد » الظاهرة الغربية داخل المشروع النهضوي العربي كان ترميما لهياكل ، لايكفي فيها الترميم النظري او اعادة تكوين هذا المشروع من خلال نخب وقوى محدودة وجماعات .

وقد ادى كل من المشروعين الى تراكم الشقاء العربي ، لا بل الى تحوله الى شقاء نوعي ، تنتفي عبره الامة كمشروع ، ويهبط بالطبقات والقوى وبعلاقاتها داخل تبعية شمولية . وقد لاتتخذ هذه التبعية صيغة التعضي المباشر في هذه النظم او تلك . ولكنها تتظاهر في « الاشياء » الحضارية التي تستوردها النظم كأشياء تنعم بها قواها السائدة وبورجوازياتها البيروقراطية وعائلاتها النفطية المؤمنة ، كما تتظاهر في « الافكار » التي تتحول الى « اشياء » لدى ممثليها الايديولوجيين ، بدلا من ان ترتقي بالمنظومة المعرفية في الحوار مع الذات ومع الآخر ؛ وبدلا من ان تعيد النظر في المؤسسة القديمة وفي المؤسسة الجديدة للوعي !

هذا لايعني ان الحوار مع الذات على صعيد الوعي فحسب ، لان الممارسة التي كان يتحقق عبرها سواء تمت بأدوات سلفية او بمنطق مغرب

تحولت الى ثرثرة داخلية ، تفترض تصورا وحيدا النمـوذج « فكر » او النموذج « امة » انجز داخل وضع تاريخي او شرط روحـي . وتكفـي استعادة هذا الوضع او هذا الشرط لتكوين النموذج . ولذلك لم تنتقل « الثرثرة الداخلية » ـــ بمعنى ما ـــ الى افكار سائدة في المجتمع ، لانها تعبر عن شرططبقي متأخر لقوى ليست سائدة كقوى مادية ، وان كانت نامية كفئات ونخب تقترب او تبتعد من الحس العام للكتلة الاجتماعية بحسب الوقائع والاحداث التي تنفجر بين مرحلة واخرى .

ولذلك كان ينظر الى الانهيارات الصغيرة او الكبيرة التي تنفجر دوريا من خلال تفوق الاخر او تاخر الذات او من خلال قدر « موضوعي »مفترض دون ان ينظر الى شرط الكتلة الاجتماعيـة التاريخـي ، حيث استمرت موضوعا للاخر او للنخب ، اي ان هذه الكتلة لم تجد ذاتهـا بعد ككتلـة اجتماعية ، ولم تتحول الى « قوة » سائدة تعبر عن هويتها او ذاتها فـي وعي منتج لو افكار منتجة .

قد نجد اساسا لطبيعة هذا الحوار في صيرورة الانتاج الواقعية ، وفي العلاقات التي تتضمنها . ولكن هذا الحوار ـــ كشكل من اشكال الانتاج المعرفي ـــ كان يقدم تصورات تتناقض مع انماط الحياة السائدة المتأخرة ، دون ان ينفصل عنها . اذ انه كان يستعرض تظاهرات التأخر دون ان يمضي الى شروطها الواقعية والتاريخية . ويقدم « دعاواته » حول التنمية او التقدم في هذا الاتجاه او ذاك وهو يستبعد الاساس التاريخي لهما .

فالتقدم او التنمية مثلا لم تستند الى حوار مع الذات ينسف القاعدة للثقافات والافكار السائدة . وربما اكدت هنا او هناك القاعدة الظلامية التي تستند اليها القوى والعلاقات التقليدية ! ودون ان تستوعب اساليب فعلها او استمرارها .

من هنا يبدأ حوار النخب المعزولة عن الكتلة الاجتماعية وغير القادرة على التعامل معها الا في حالات التضاد المادي المباشر مع المستعمر او الغرب ، حيث تستنفر البيئة العاطفية للكتلة الاجتماعية . وتهبط بعلاقتها معها من العلاقة مع مشروع مجتمع الى مشروع جماهير ومن جماهير الى جمهـور .

لذلك كانت النخب / وماتزال جزءا صغيرة ومعزولة داخل محيط الكتلة الاجتماعية . وكان حس التوجس لدى هذه النخب هو الحس الاساس في علاقتها مع ذاكرة الكتلة الاجتماعية ومع حركتها وسيرورتها التاريخية !

ان محاولات الاحياء الديني والاصلاح الاجتماعي في اواخر القـرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لا ارتقي الى مستوى المراجعة النقدية الشاملة للتراث العربي ـ الاسلامي ، كشكل من اشكال الحوار مع الذات . ولم تستطع ان ترتقي بالاسلام الشعبي في مواجهة الاسلام الرسمي . فقد قدمت تصورات عامة لـ « امراض » الامة ، تقترح بعض المعالجات الشكلية التي لا تنفذ الى اساس اشكالية التأخر في المجتمع وعلاقاته وثقافاته . وسواء اتخذ هذا الحوار شكل التعارض مع الآخر او التواصل المضمر معه ، فقد كان يفتقر الى الاساس العقلاني لاعادة بناء العلاقات المجتمعية ولاكتشاف الامـة .

وعندما يكتشف الحوار مع الذات بيئته القومية يرتد الى البحث عن خصوصيته التاريخية ، فيستدعي نوعا من الخصوصية تسم اسلوب المضطهد في التعامل مع العالم والآخر . وقد كانت تفترض لا التفرد في التجربة التاريخية وحدها ، وانما الامتياز الروحي والمادي . ولذلك كانت « الاصالة » عبئا حقيقيا في الايديولوجيات القومية « الحديثة » التي تهدف الى صياغة بنية توفيقية تتناغم فيها « الحداثة » والاصالة ،

دون أن تلتقط درجة التماس بين الاصالة والحداثة / والحس العام للكتلة الاجتماعية :

فاذا كان الحوار في اساسه حوارا نخبويا ومبالغا فيه من حيث خصوصيته وتميزه ، فلابد ان يرتد الى شكل من اشكال « الحديث » الداخلي بعيدا عن الشرط الاجتماعي والتاريخي ، وبعيدا عن المبنى المجتمعية التقليدية والمحدثة !

هذا الحوار النخبوي ايضا حوار لفظي ، بمعنى انه كان يطرح الشعار تلو الآخر ، ويتجه لتوظيف الشعار في بيئة عاطفية تمتلكها قابلية الانفعال لا الفعل ، دون أن يرتقي بالبيئة العاطفية الى بيئة نضالية . ويستمر تداول الشعارات في سوق الايديولوجيا الرسمية وغير الرسمية حتى في مراحل الانهيارات الصغيرة والكبيرة ، وتتكاثر بتكاثر النخب وتوزعها وانقسامها وخلافها واختلافها ، ولكنها تتراجع امام صمت الكتلة الاجتماعية ، دون أن تغدو جزءاً من استراتيجية حوار شعبي وقومي !

هذه اللفظية التي قد تعبر بشكل او بآخر عن الاستلاب النظري عندما تعانيه مجتمعات غير تاريخية ، تتظاهر بأشكال مختلفة . ولكنها تجد تعبيرها الاساس في الانتاج المعرفي والجمالي والفني ، حيث يختلط القديم بالجديد ، ويفتقر المشروع الثقافي القومي الى الوحدة داخل تنوع غير عقلاني وغير معقول ، ربما يعكس هنا تطورا غير متساو وغير متكافيء في القوى المجتمعية والاقتصاد والثقافة والتربية وما الى ذلك . وقد يتجلى ذلك في اختلاط الرؤية والمنهج لدى المؤسسات الثقافية العربية ، وفي الروح التوفيقية التي تسم اهدافها وبرامجها ، على الرغم من لفظية قومية تعبق برائحة الايديولوجيا الوسطوية ، وتتعثر في مكاتبها المكيفة بين طبيعة النظم الاجتماعية السائدة ونظم الموروث الخفية !

ولذلك تتقدم انواع المساهمة الفردية والجماعية او تتراجع داخل المؤسسات وخارجها الى مظهر يلغي امكانية التفتح الفردي والجماعي .

وتضيق التجربة النقدية او تتراجع الى مجموعة من المفردات أو الصيغ او المفهومات، الدور في حلقة مفرغة حول التأخر والتقدم والانحطاط والنهضة والتنمية والتحديث والاصالة المعاصرة ... الخ ، دون أن تصمد من الظاهرة التاريخية او تقود اليها . ودون ان تتصل / او تتواصل مع البشر الواقعيين ، مما يؤدي الى تلفيق التجربة النقدية وتحييدها فيما بعد . وكان عليها ان تكون خارج تاريخها الواقعي ! او كان المؤسسة الثقافية تفترض نوعا من « الحقيقة » الصافية لا ينمو في بيئة ديمقراطية ، ولا يملكه الا هذا الطرف او ذاك . وبذا تحل المؤسسة مزيدا من المسلمات والفرضيات والبدهيات على شكل حقائق جديدة بدلا من روح التشكك والحوار والبحث المشترك والخلاق معا ...

وهذه بداية الحوار الناقص :

هذا الحوار الناقص الذي لا يطلب البحث عن الحقيقة في اللفظية والشكلية والتلفيقية ، وانما يلغي الذات بتحويلها الى موضوع تتردد فيه معطيات ثابتة ونهائية ، تتوجه اول ما تتوجه نحو تسويغ الظاهرة بدلا من تحليلها وتفسيرها ووضعها في سياقها التاريخي وتجاوزها . وهذا التسويغ بدوره يلغي احتمالات الصراع فيلغي احتمالات النمو !

هكذا تتراجع المسألة الكبرى : المشروع القومي الثقافي او البحث عن الذات !

تتراجع الى مجموعة الفاظ قد تعطي انطباعا زائفا بامكانية انجاز الثقافة القومية ، ولكن هذا الانطباع لا يلبث أن يتراجع امام اللوحة الواقعية للمؤسسات الثقافية العربية ، وما تفرزه من اتجاهات وتيارات تناحرية ، لا تعكس صمت الاغلبية الاجتماعية فحسب ، بل هزيمتها امام الماضي والحاضر وامام ذاتها والآخر !

ان كلا من المؤسسة القديمة والمؤسسة الجديدة تطرح حوارها الخاص ، حوارها الداخلي مع ذاتها ، لتنفي الآخر ، او تقترب منه بحسب تمثله لها . اي تؤكد صيغة غير عقلانية في علاقتها مع الكتلة الاجتماعية او مع المشروع الفردي .

هكذا ينحسر حوار « النخب » اما « ثقافة » المؤسسات ، ويضيع داخل المؤسسة وخارجها المشروع الفردي والمشروع الجماعي للبحث عن الهوية ، وتلتقي الثقافة القديمة والثقافة الجديدة في تظاهرة واحدة ! واذا كان حوار « النخب » يبحث عن تقاليده في مرحلة ما ، فان حوار « المؤسسة » يستبعد اية تقاليد .

ان ثقافة المؤسسات ، والمؤسسات الثقافية النفطية منها بخاصة ، تعلن تقدمها بفضل ما تملكه من وسائل التأثير الايديولوجي المادية . وربما تهدد الآن او فيما بعد بالغاء اي مشروع لتفتح الاغلبية الاجتماعيةونهوضها الشعبي والقومي معا !

ولان النشر المنظم والواسع للافكار القديمة وغير العقلانية بشكل مباشر او غير مباشر يفرض حوارا ناقصا تضيع في زحامه الاشارات العقلانية والدنيوية ، وتتلاشى اية « ثرثرة » علمية مشروعة باتجاه المستقبل او من اجله !

هذه المؤسسة الثقافية المتقدمة او المتأخرة وجدت في مرحلة ما لالغاء الصراع . اي ان وجودها لا يفترض التعدد والتنوع ، بل « الاتجاه » الواحد الذي يفسر اختلاط الرؤية وزيف المنهج لدى القوى السائدة هنا او هناك . وهذا يتطلب بدوره ، وضمن تصور مغلوط لسياسةالاتجاه الواحد الثقافية ، التنازل عن الجوهري والعقلاني والمعقول امام العرضي والزائف وغير العقلاني ، من اجل « وحدة » مفترضة او مفروضة ، يبرز اخفاقها في الاتجاه نحو مزيد من الاستهلاك المؤقت الذي يجد مسوغاته

في مقولة مثل الحس الشعبي العام او المتطلبات الاجتماعية او رغبة الجمهور ، وما يتصل بذلك من فرضيات هي اشباح فرضيات او طيوف احتمالات ان جاز مثل هذا التعبير .

المؤسسة هنا لم تساعد على تنمية الذات او مواصلة البحث عن الهوية . وان راكمت بعض الانتاج الثقافي الذي يتصل / ويتواصل مع اهتماماتها وحاجاتها او مع اهتمامات / وحاجات القوى السائدة نسبيا .

وبدلا من ان ترتقي ثقافة المؤسسات بالكتلة الاجتماعية كافكار وكمشاعر نجد الثقافة الشعبية تنحط بقدر ما ، دون ان ترتبط بالثقافة القديمة او الثقافة الجديدة ـ القديمة ، مما يؤدي الى غربة الكتلة الاجتماعية من خارج واستلابها من داخل ايضا . وكان حوار المؤسسات يكرر حوار النخب في ايقاع آخر !

ان حوار المؤسسات لم يتجاوز حوار النخب . ومازال ذا تاثير معزول على الرغم من اطاره القسري وشموله وحداثة ادواته . وهذا لا يعني ادانة المؤسسة الجماعية ! ان المؤسسة الجماعية تحمل القدرة على التغيير ونوعا ، على ان لا تلغي امكانية الصراع داخلها وخارجها ، اي امكانية التعدد والحوار الديمقراطي المشترك الذي يستوعب اهتمامات /وحاجات الكتلة الاجتماعية المادية والروحية فحسب ، وانما ينطلق منها في تحديد اهدافه وبرمجتها .

المؤسسة الثقافية القديمة لم تكن تلبي الحاجات الانسانية الواقعية والحقيقية . وان كانت / وما تزال مصدرا من مصادر الوعي الذي يحمل الى الكتلة الاجتماعية من خارج ، ويتجاوب معها من داخل . وقد كان لها دور ما في التضاد مع المستعمر ، وصيانة نوع من الثقافة التراثية والشعبية ، تشكل جزءا من القاع الثقافي المشترك . ولكنها لم تتطور مع

ذلك من خلال حوار عقلاني مع الذات ، وانما تراجعت مع مظاهر التحديث والتغرب التي تقدمت بها المؤسسة الثقافية الجديدة ، حيث غدت ثقافة المؤسسات اكثر اغراء وجاذبية لنوع من جمهور الاستهلاك اليومي ، افرزته اجراءات التقدم الاجتماعي او التنمية الاجتماعية في هذا الاقليم او ذاك

ولكن ذلك لم يحد او يمنع من انتشار الثقافة السلفية القديمة ، لان منطقها هو المنطق الذي يغلب على المؤسسة الجديدة ، ولان المؤسسة الجديدة لم تتكون على انقاض المؤسسة القديمة ، بل كانت تتصالح معها وتستمر او تنمو من خلالها ، وهذا ما عكس الاختلاط في القيم السائدة والافكار السائدة ، والذي يتجلى في الاخلاق القدرية والانتهازية معا والتناقض بين النظري والعملي واهمال تربية اليد من خلال تربيـة لفظية وشكلية للدماغ ، كما يتجلى في البحث الدائب عن الربح السريع والاثراء السريع في المضاربات « الوطنية » المتنوعة بدلا من احترام الارض والوطن والعمل .

هكذا تتراجع الكتلة الاجتماعية بدلا من ان تتقدم على الرغم من الاجراءات الاقتصادية او الاجتماعية وما احدثت من تغيير نسبي في البنى والعلاقات !

وبذلك يستمر تجهيل الكتلة الاجتماعية وشقاؤها الاجتماعي والقومي، ويبتدىء تاريخ جديد من العلاقات يطمس وعيها بانتمائها الوطني والقومي فقد فوضت المؤسسات بعرض وعيها واستعراضه خارج مهمات واقعية يجب / ويمكن ان تمارسها . وهذا الوعي المبوب والجاهز والمفترض تصنفه اجهزة الثقافة وتعممه دون ان يستثير المزاج الشعبي والقومي ، مع انها تؤكد على التربية القومية العقلانية والثقافية القومية المشتركة على مختلف الموائد والمناسبات .

ان الكتلة الاجتماعية تتواصل بشكل أو بآخر مع ذاكرتها القديمة ، وفي الوقت نفسه لم تستأنف حركتها باتجاه تأسيس ذاكرتها الجديدة . فالتجاور / والتعدد ايضا بين المؤسسات الثقافية القديمة والجديدة وثقافة المؤسسات القديمة والجديدة لم يكن نتيجة وعي بضرورة التنوع والحركية والصراع بين الاتجاهات والاوضاع والاراء ، ولم يكن ايضا جزءا من « التسامح » على صعيد الاختلافات الايديولوجية أو بحثا عن الوحدة العملية الممكنة .

هذا التجاوز / والتعدد يكمن في اساس تظاهرات التاخر العربي وانقساماته السياسية والمجتمعية التي ستؤدي مع التراكم غير العقلاني لمؤسسات الثقافة وأجهزتها القديمة الجديدة الى نوع من النمو الثقافي غير المتكافىء وغير المتساوي والمتباين في قاعه واتجاهاته ، مما يؤدي الى انقسامات ثقافية ، بدلا من « الوحدة » النوعية التي تغتني وتنمو بالتعدد والتنوع .

هل يعني ذلك استبدال التعارض القومي او الطبقي بالتعارض الثقافي او بتعارض الاتجاهات والآراء والثقافات والتيارات الايديولوجية ؟ وهل يعني ذلك الانتقال بمشروع الهوية الى صعيد ثقافي بحت ؟

ان اعادة النظر في مشروع الوعي العربي ، أو في المشروع الثقافي العربي الراهن ، لا تفرض اولوية الثقافي على القومي أو الطبقي او الاقتصادي . ولكنها تتطلب دراسة هذا الحوار مع الذات ومع الاخر في الاطار الثقافي بخاصة ، وما يعكسه على الكتلة الاجتماعية بعامة . فالتأثيرات الثقافية ، وبما تحمله من نزوع توحيدي احيانا او غالبا ، تبعث الاضطراب والتناقض في البنيات المجتمعية والجماعية التي مازالت قيد الانجاز ، كما ان وسائل التأثير الايديولوجي التي تفترض « التوحيد » في جزء من أهدافها وبرامجها ، تمارس شكلا من اشكال العدوانية ضد نمو الانسان العربي

من الداخل . هذا اذا صرفنا النظر عن الانحرافات الممكنة والمحتملة . في المنظور التاريخي ، حيث تجد مكانا لها ضمن وسائلها وادواتها مما يسرع في تفاقم الاستلاب الثقافي ، ويسرع في تفاقم الشقاء العربي .

ان عدوانية ما تتجلى في عزل الانسان وتغريبه عن قضاياه الجوهرية ، بدلا من الاستجابة لحاجاته الجديدة وتطويرها ، سواء اتخذ « العزل » شكل التسلية المجانية أو اسلوب تصدير الوعي الجاهز والمباشر والمؤدلج، او اتخذ طابع النزوع الاستهلاكي بدلا من تنمية الانسان العربي ومساعدته على التكيف مع ايقاعات متغيرة لعالم يتطور باستمرار ، ويتطلب توكيدا لروح البحث والاكتشاف والابداع .

وفي هذه الحالة فان اعادة النظر في مشروع الوعي العربي تتصل بشكل او باخر باعادة النظر في النظم الثقافية العربية الراهنة !

ان حوار النخب أفرز اتجاهات او « منظومات » فكرية متنوعة في مشروع الوعي العربي الاول ، سواء ما اتسم منها بطابعه الاسلامي ــ العروبي ، أو العروبي ــ الاسلامي ، او العروبي ــ الليبرالي ... الخ . وكانت هذه « المنظومات » محاولة مشروعة للبحث عن الهوية الاجتماعية والثقافية . وكان الصراع بين هذه المنظومات يعبر عن ازمة الانحطاط والتحول معا ، هذا الصراع الذي يوجه العملية الاجتماعية نحو الاندماج والنمو في اطار عقلاني ، على الرغم من العلاقات الاقتصادية التقليدية والبنى المجتمعية المتأخرة .

ولكن حوار النخب لم يصنع « نظاما » ثقافياديمقراطيا قوميا وعلمانيا دنيويا ، على الرغم من « الطابع » القومي الذي يسم اجتهاداته المذهبية والفكرية . وكانت مفهومات مثل الشعب والوطن والامة والقانون والدولة والاصلاح الاجتماعي ...) تتسلل بغموض او بوضوح الى ادبياته في سياق تشكيلة اجتماعية غير تاريخية ومتأخرة .

وربما كان غياب الكتلة الاجتماعية عن هذا الحوار العلني في مرحلة والسري ــ العلني في مرحلة اخرى عاملا استثنائيا ومهما يفسر اقتصاره على جيوب اجتماعية وفئات اجتماعية تبحث فيه عن نوع من « الخلاص » الفئوي بذريعة بعده الوطني او القومي او الطبقي احيانا .

ان تغيرا ما يحدث في البنى الاجتماعية والقوى الاجتماعية ، دون ان يفرز تغيرا « نوعيا » في القيم والمنظومات والعلاقات لدى الكتلة الاجتماعية الرئيسية ! بينما تتراجع النخب التي كانت تبشر بالانقاذ القومي وتدعو له ، وتحل القيم القسرية والمنظومات الواحدة كعامل من عوامل القهر الاجتماعي ، لتتضايف مع قيم التأخر والانحطاط .

وهنا يحق لنا ان نتساءل عن امكانية مشروع للوعي العربي يرسم ويتجاوز المشروعات الثقافية التي قدمتها النخب او ماتزال تقدمها ، والتي تقدمها المؤسسات الثقافية القديمة الجديدة :

ان اعادة الاعتبار للحوار مع الذات واندماج النخب بالكتلة الاجتماعية للبدء منها والارتقاء بها ، لا يشكل مشروعا راهنا فحسب ، بل يشكل مقدمة مراجعة نقدية شاملة لاشكالية الهوية . وهذا يتطلب بدوره المراجعة النقدية لثقافة المؤسسات ومؤسسات الثقافة !

هذه المراجعة ممكنة وضرورية ايضا على الرغم من كل تظاهرات التأخر العربي والتبعية العربية !

نحن والغرب: تجديد الرواية العربية

نبيل سليمان

منذ بدات المحاولات العربية للاجابة على اشكالية وعي العالم والذات ، في القرن الماضي ، اتخذ الجانب (الروائي) من تلك المحاولات صيغة محددة ، ينطلق فيها المثقف نحو الغرب . وقد ابتدات تلك الصيغة تظهر وهي متلبسة بنسب متقاربة شبه الحديث الديني الروائي[١] ، ثم اخذت تظهر منذ مطلع هذا

(١) تلك هي التسمية الدقيقة التي يطلقها سعيد علوش في كتابه : الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة ، بيروت ١٩٨١ ، وجاء ذلك أثناء (عبوره) ببعض النصوص المغربية والتونسية الروائية التي تنطلق من محاكاة اللغة الدينية التقليدية، وتشكو من نقص الوضوح التاريخي والتخيل والجمالية الروائية ، وهذه التسمية تنسحب تماما على النصوص الاقدم ، مما يستحق معالجة منفصلة ، رغم ما قيل فيها منذ كتابات الطهطاوي حتى مقامات المويلحي ...

القرن خاصة ، متلبسة بنسب متفاوتة اللبوس الاوتوبيوغرافي وفي سياق الطموح لتقديم نص روائي ، ولم يكد ذلك يعرف خروجا يذكرحتى العقدين الاخيرين تقريبا(٢) ، حيث اخذت بعض الروايات تقلب الصيغة، وتقبل على لحظة لقاء العالم / الآخر / الغرب في الوطن، متخففة من انفراد المثقف بالساحة الروائية ومتابعة الطموح لتقديم نص روائي في غمرة تصارع فن الرواية مع السيرة والرحلة .

ان محاولة تقديم نص روائي يجيب على اشكالية وعي الذات / النحن، والعالم / الآخر / هو الذي جعل لها ــ للمحاولة ــ عنوان : الرواية العربية الحضارية . ولقد انصب جل اهتمام النقاد حتى الآن على شطر هذه الرواية الذي وقف على الصيغة التقديرية لتلك الاشكالية(٣) ، الامر الذي يترك ثغرات مهمة ، من هنا كان اختيار هذه الرواية (اصوات) لسليمان فياض(٤) .

☆

(٢) في البدايات ، ربما كان هذا العمل نسيج وحده : مقامة الاديب الرئيس الشيخ حسن العطار في الفرنسيس .

(٣) من النقاد الذين عبروا بذلك سعيد علوش ، محمد كامل الخطيب ، جورج طرابيشي ، بالنسبة للاخيرين ، انظر دراستنا لاعمالهما في كتاب : مساهمة في نقد النقد الادبي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٣، ، ص ١٧٩ ــ ١٨٩ .

(٤) وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٢ .

لا تذهب (اصوات) الى مركز الآخر : باريس أو لندن أو سواهما ، ولا توقف نفسها على المثقف ، انها تتنكب سبيل سابقاتها(١) . فسليمان فياض يبني الرواية في الوطن الذي يبدو انه فقط عمق الريف (قرية الدراويش) . وهذا التحديد للوطن تساعد على الاخذ به الاشارات العابرة الى الاسكندرية والقاهرة ، والبندر ايضا . ان الحضور المباشر وغير المباشر لمدن الوطن هو مثله لباريس ، بينما تطالعنا منذ البداية الرواية القرية بحضورها المركز القوي (ص ٥ ـ ١١ ـ ١٥ ـ ١٦ ـ ١٧) . ولعل في ذلك دلالة ما على التشكيك بمصداقية تعبير مدن الوطن عنه ، وهي التي تقدم نسخة مشوهة عن مركز الآخر ، وعن ريف الوطن أيضا .

بالطبع ، سوف يترتب على هذا الاختيار لمكان الرواية عديد من القضايا والاحداث التي تشكل بالمعالجة الروائية التي توفرت على يدي سليمان فياض غالب (امتيازات) الرواية نسبة الى سابقاتها ، حيث تجعلنا نرى الفلاحين ، التخلف ، السلطة ، في مواجهة الآخر ، في زمان محدد هو اغسطس ١٩٧٠ ، وهذا التحديد للزمن يجعل لمساءلة الرواية دلالة هامة اخرى(٢) ، وسنحاول تبيّن ذلك كله عبر الاجابة على هـذا السؤال الذي نتوخى ان يكون كاشفا للرواية :

(١) في نهاية الرواية ، وعلى لسان المأمور نقرأ ما يشي من جهة بحد الرواية بحدود روايتي عصفور من الشرق وقنديل ام هاشم ، وبالسخرية منها من جهة اخرى . انظر ، ص ٦٨ .

(٢) في مقابلة لي مع الكاتب حدثني عن منابع الرواية في نفسه وظروف كتابتها قائلا : « الحدث سبقني ، ثم وانجز قبل ان أعرف به ، ربما في اواخر الاربعينات او اوائل الخمسينات ، قرية مصرية من قرى الساحل الشمالية ، اكثر تمدنا من سواها ، على الرغم من فظاعة ما حدث فيها ذات يوم ، مما أثارني وصار يلاحقني منذ عرفت به ، صرت اسأل عن التفاصيل ، واتعرفه كلما وطئت قدمي هذه القرية ، او التقيت باصدقاء منها . انطمرت معرفتي في الداخل ، وظل ما حدث يناوشني زهاء عشر

ـ كيف تجسدت روائيا اشكالية النحن والغرب في قرية الدراويش عام ١٩٧٠ ؟ (اصوات) هي تصوير لما فعلته في تلك القرية عودة حامد ومعه زوجته الصحافية الفرنسية سيمون ، قادمين من باريس .

اما سيمون ، فسوف نتبينها كشخصية روائية مجسدة لأحد قطبي اشكالية الرواية (الغرب) ، وذلك في كل خطوة من خطى تحليل الرواية ، وهذا ما لا يتوفر لحامد ، باعتباره احد اجزاء تجسيد القطب الآخر للاشكالية (النحن) ، على الاقل بماضيه ، وبكونه نقطة التقاطع بين قطبي الاشكالية .

تبدأ الرواية بوصول برقية من حامد الى المأمور . يسأله فيها ان يعينه على البحث عن اهله ، فهو يعتزم العودة بعد ذلك الغياب الطويل ، يراهم ويساعدهم ويبرد غلة حنينه الى الوطن .

هذه البرقية (الاولى) كانت الحصاة التي ألقيت في بركة الماء ، ثم جاءت البرقية الثانية التي تحدد موعد الوصول ، فتفجرت البركة تفجيرا ،

سنوات ، حتى وجدتني متحمسا للكتابة ، رغم خطورة المعطيات والدلالات على مشاعري كمواطن ، وعلى انتمائي القومي (...) لقد ضاعف حماسي لكتابة هذه الرواية ، انني كنت قد انتهيت من اقاصيص النكسة ، وألفيت نفسي لا أخرج منها بشيء فني أو فكري ذي قيمة . كانت قصتي الاخيرة (زيارة في الليل) من مجموعة (أحزان حزيران) تقودني ، عن وعي أو غير وعي ، الى محاولة قراءة الواقع ، الى العودة الى ما بدأته في احدى بداياتي ، وهي قصة (يوذا والجزار والضحية) الى التأكد ـ فكريا ـ لاول مرة من أن هذا المسار صحيح ، الى فهم النكسة الحزيرانية ، كثمرة للتخلف » ، انظر الملحق الثقافي لجريدة الثورة ، السنة ٢ ، العدد ٦ تاريخ ١٩٧٧/٣/٢١ .

هذه الاضاءة الخارجية للرواية لا تؤثر في دلالة زمانها ، اذ أن التحديد في النص قاطع ، وعلينا اذن ان نتعامل معه كما هو ، وستظهر صحة ذلك وتوكيده فيما سنرى من دلالة تاريخية للرواية .

دوائر الماء انداحت رويدا رويدا منذ البرقية الاولى ، ثم عصفت سيمون بالبركة عصفا . نقرأ في فاتحة الرواية : « كل شيء يحدث كما هو ، كما كان . وكل شيء كان من قبل هذه المفاجأة التي انقضت على قريتنا ، على غير موعد ، يبدو طبيعيا في أعيننا ، ومألوفا لعقولنا . هذه هي الحياة، ولا حياة غيرها » (ص ٦) .

المفاجأة / البرقية كانت الحدث الاكبر الاول الذي ترتبت عليه سائر الاحداث الاخرى التي جاءت صغيرة ، متلاحقة ، تتراكم باتجاه الحدث الاكبر الاخير : الخشن او القتل ، فلنعاين الآن هذه السيرورة :

ـ يوم من صيف ١٩٧٠ : ١ ـ ١ المأمور يتلقى البرقية الاولى ، يتصل بالعمدة .

ـ بعد فترة : ١ ـ ٢ احمد (شقيق حامد) يتلقى البرقية الثانية :

المأمور والعمدة يتصلان بأحمد .
اصلاح البيت وتزيينه .
تزيين الدكان .
استعداد القرية عامة للاستقبال .
احاديث الجلسات الليلية عن الاستعداد ، وعن الفرنسيين ومصر قبل قرن ونصف .

ـ بعد اسبوعين من ٢ ـ الاستقبال .

وصول البرقية الثانية : ٣ ـ ١ اليوم الاول : في بيت احمد (العائدان يستحمان / الطعام / أحمد يضاجع زوجته زينب) .

٣ ـ ٢ اليوم الاول : في بيت العمدة (الطعام / توزيع حامد للمال) .

ـ بعد فترة : ولائم المأمور والعمدة / زيارات اهمها زيارة دار ابن لقمان حيث سجن الملك الفرنسي وخصاه السجان / تفاقم حبل أم حامد / التلصص على حامد وسيمون / مضاجعاتها احمد وزينب / قبول محمود في كلية الطب .

ـ ١٩٧٠/٨/١٠ : سفر حامد الى القاهرة / جولة محمود وسيمون / غداء مطعم رهوان وسكر محمود/ السهرة في بيت احمد والفرجة على صور باريس .

ـ ١٩٧٠/٨/١١ : جولة محمود وسيمون نهارا / السهرة في بيت العمدة .

ـ ١٩٧٠/٨/١٣ : سيمون تعالج الاطفال / صديقات أم حامد العجائز يحرضنها على سيمون/ختان سيمون وموتها / حضور الطبيب والمأمور والعمدة / الدفن .

هذه السيرورة ترسم مسار الاحداث والزمان والمكان . ومرة اخرى نكرر : جملة من الاحداث الصغيرة المتلاحقة بين قطبي الحادثين الاكبرين : البرقية والقتل . الحدث الاول يشغل الدراويش طيلة فترة ما قبل الوصول . والكاتب يحدد فقط الزمن الفاصل بين البرقية الثانية والوصول ، وهي اسبوعان ، ما قبل ذلك غير محدد ، فما بين البرقيتين يوما قبل أولاهما هو زمن ما . من جهة أخرى نرى الحدث الاخير يشغل الدراويش بعد ان كاد ائتلافها مع الطارىء (قدوم سيمون وحامد) أن يكون ، لكن الكاتب يدع السؤال معلقا حول تلقي حامد لموت سيمون لدى عودته من القاهرة . كذلك يدع السؤال حول معنى ذلك الموت ، أي أن

الرواية كما بدأت من زمن ما ، بداية ما ، في الماضي القريب ، تنتهي مفتوحة الزمان ، رغم قفل الحدثين الاكبرين ، وهذا ما يحمل اكثر من دلالة .

فهو يضع (الروزنامية) التي تغلب على زمانية الرواية في نصفها الثاني ، في اطار آخر ، اطار غير مغلق . وهو يقوي من معنى الارتجاعات المتناثرة في نصف الرواية الاول خاصة ، كما يقوي من معنى التشابك الزماني المترتب على طريقة الاصوات الروائية التي اختارها الكاتب كمحل فني للقص وللزمن ايضا ، بالطبع ، هذا كله لا تساعد على تلمسه ــ بحكم غرضها الاكثر عمومية ــ تلك السيرورة السابقة التي رسمنا ، حيث بدا المسار الزماني تصاعديا .

على ان الدلالة الهامة الاخرى لانفتاح زمان الرواية تتصل بالمسألة التي يطرحها حضور سيمون الى الدراويش ، فالمسألة قديمة ، ليست ابنة اغسطس ١٩٧٠ ، ومن هنا اهمية تلك الاشارة الى الحرب مع الفرنسيين في الدراويش منذ مئة وخمسين سنة ، واقامة الغزاة فيها سنين ... مما كان يتردد في مجالس الليالي التي سبقت وصول حامد وسيمون . وهذا ما يكرره فيما بعد الطالب محمود المنسي : « اردت ان احدثها عن الآلاف السبعة عشر الذين قتلوا بأيدي قومها في هذه المعركة ، وفي الدراويش وحدها ، وعن النساء اللاتي قدت بطونهن لمعرفة ما يحملن من ذكور او اناث ، وعن الدجاج والبط الذي كان يقتل بدك عصاة في مؤخرته حتى تخرج من العنق او الفم ، وعن القرى التي ابيدت بأسرها على يد جيش نابليون » (ص ٤٢) .

المسألة قديمة اذن ، والمسألة مستمرة ، زمانها مفتوح . ولنلاحظ : العنف في بدايتها ، والعنف في نهايتها ، على ان امر العنف هنا يستدعي وقفة خاصة .

★

الاجداد هم الذين تعاركوا مع الفرنسيين : عنف البداية ، واللائي حرضن على العنف ومارسته (الختن والاماتة) مرة اخرى في ١٩٧٠/٨/١٠ هن العجائز ، الجيل الاكبر .

في العنف الاخير تستوقفنا شخصيتان شابتان هما : محمود وزينب، اما محمود فانه يتابع مااقتطفنا من كلامه قبل سطور : « لكنني راعيت انها ضعيفة ، وانه لاذنب لها في كل ماحدث ، وانها حين كانت تسألني لم يكن في وجهها او صوتها مايدل على اي حقد او سخرية ، لكن من يدري . فهذا الوجه الاوروبي يمكن ان يخفي وراءه مالاتراه العينان ، او تسمعه الاذنان ، لكن لماذا اخذها بالظن والظن ثم ذميم ؟ » (ص ٣٢ / ٤٣) .

محمود ، اصغر شخصيات الرواية سنا واحد رموز الجيل الصاعد فيها ، لا ينسى الماضي وهو يعاني الحاضر . وان كان لا يتحرك بفصل ذلك الماضي ، كما أن حدود هذا الحاضر بالنسبة له تظل محدودة ، فهو اذ يدغدغ كوامن المغامرة والجنس والمستقبل لدى محمود ، فان آثار ذلك لا تظهر الا بالكاد .

اما زينب ، الشابة ايضا ، ولكن الامية ، الاكثر تخلفا من محمود ، فان حدود الحاضر / سيمون ، اوسع بالنسبة اليها ، وآثار دغدغته لكوامنها تتجلى عبر حياتها اليومية والجنسية منذ وصول سيمون ، خاصة في انسياقها مع العجائز فيما اعتزمت ، حيث بدت ممارستها للعنف بالوكالة ، اذ انها تؤيد وترغب وتشيد ثم تتفجع حين يقع الموت !

الجيل الاكبر اذن هو جيل العنف المتلبس بالجنس ، وذلك في مواجهة حضور سيمون الى الدراويش . الجيل الصاعد ابعد عن ذلك بنسبة درجة تثقفه . درجة التثقف وحدود التخلف اذن ترسمان اسلوب المواجهة، او على الاقل تحددان مدى العنف في هذا الاسلوب ، ولكن ماذا يتوفر

الذلك من مصداقية حين تدور المساءلة بينه وبين الواقع ؟ على الاقـل فيما يتعلق فيه بالشطر المتصل بالشباب المصري خاصة ، والعربي عامة؛ حيث بدت الدعوات السلفية الاكثر رجعية ، تجتذبه بكل ما تعلن مـع قطع عنقي مع الاخر وبفاعلية اجتذاب ليست هينة ؟

ليس محمود وزينب بالشخصيتين الاكثر اهمية في الرواية ، كما ان العجائز السن كذلك . فهل تقدم الشخصيات الاخرى نقيضا او اضافة لما يتعلق بهذه الزاوية من دراسة الرواية ؟

هذا السؤال يحيلنا بالنسبة للآخرين جميعا على : الجنس والمـال ؛ لا العنف ، اما كانت لبوساته . ان ريق الجميع يتحلب طمعا ، تشهيا ، غيرة ، ولكن ليس من خطوة هامة . هكذا ترتسم لنا ثلاث فاعليات ، ندرس شخصيات الرواية في ضوئها ، وهذه الفاعليات هـي : العنف ، الجنس ، المال ، ونبدأ بحامد .

حامد : منذ ثلاثين سنة سرق الصبي حامد مصطفى البحيري مـن ابيه خمسة قروش ، فطرده ، وفر ابن العاشرة من قريته ليبدأ مغامراته في الوطن والعالم . لقد عمل في حرف شتى ، وفي مدن مصرية شتى ، قبل ان يصل الى الاسكندرية التي وصلته بالبحر والبواخر ، حتى آل الى خادم في مقهى جزائري في باريس . وهناك تابع صعوده حتى عاد الى ال الدراويش مع زوجته الفرنسية وقد غدا تاجرا كبيرا .

ليس حامد بالطالب الذي ذهب ليدرس في الغرب كما عودتنا الروايات الاخرى . انه سندباد اخر ، خاصة في صعوده الباريسي . انـه ــ كمـا يرسم محمود ــ « ابن قريتنا المغامر والمدهش ، وصانع الاعاجيب » (ص ٦) . والرواية لا تقدم من مغامرة حامـد الا اشتالنا على المسنـة شخصيات اخرى ، وبالحدود التي تتطلبها اضاءة قطب الرواية الاخر (سيمون) .

في العودة الى الدراويش ، تتوافر على حامد صور الاشياء ضبابية مهتزة من اغوار الذاكرة . ازعجه الحمالون ورجال الجمارك ، الفلاحون الذين يعملون بأيديهم الى جانب الجواميس والحمير والبقر : « الفرحة بالعودة الى الوطن تبددت كما يتبدد الحلم ، متماوجا مع صدمة الصحوة، بدا العالم قريبا بعض الشيء من العالم الذي جئت منه ، في الاسكندرية ، واقل من ذلك في القاهرة (. . .) لكن عجلة الحياة اليومية تختلف كثيرا ، مثل اختلاف الناس : من خلفتهم ورائي ، ومن اراهم امامي . » (ص ٢٠).

منذ بداية العودة يقارن حامد بين قطبي الاشكالية . وهو لا يعدم نسبا ما بينهما(١) ، شيئا ما ، يتدرج البعد فابعد من الدراويش الى الاسكندرية (نقطة انطلاقه نحو الغرب) . وفي المقارنة يرتسم الفارق الذي يراه حامد جوهريا : الروح ، الحضارة ، عجلة الحياة اليومية . . انه الفارق الذي يأتي على الحنين الى الوطن والفرحة به . فهناك ، في فرنسا : الانموذج ، المثال ، وهنا ، في الوطن : الواقع النقيض . ما الشبه وما النسب اذن ؟ اهو خارجي الى هذا الحد : شكل بشري(٢) ؟

أم انه الرغبة الدفينة المسقطة على حقيقة التناقض ، استجابة الضرورة النفسية الملحة في توحيد القطبين داخل حامد ؟ اننا امام قطبين متناقضين يتقاطعان في نقطة حامد . ولئن كان ذلك يترك اثرا ما فيه ، الا ان الامر لا يبدو كبيرا وخطيرا ، اذ ان التوحيد قد تحقق بدرجة عالية خلال السنين المديدة التي انطوت على بداية اللقاء والتقاطع . ولذلك نميل الى انه لا

---

(١) يكرد في سياق كلامه السابق : « قريبو الشبه من قوم سيمون ، برغم وجوههم السمراء ، وعيونهم العسلية . لكن الروح والحضارة !! النظافة والطباع !! » (ص ٢٠) .

(٢) في طريق العودة الى القرية ، يتوقف حامد وسيمون عند مقهى في قرية كفر شكر فيتحلق القرويون حولهما كانهما قادمان للتو من كوكب آخر .

تبقى الاشارة حامد الى شبه ما او نسب ما قيمة دلالية ذات شان يذكر . انه يقول حقا : « هذا هو الحلم الذي عشته ، وشدني ، وجئت من أجله. برغم كل شيء فهو هنا ، في قلبي ، جارف وعارم ، أشعر معه مع الغيظ والقرف بالحب والراحة » (ص ٢٣) ، لكن حامد قد حسم امره ، وعودته الى الدراويش عابرة . والسياق الروائي لا يدع مجالا للتردد في ان الاقامة النهائية ، والانتساب النهائي هو هناك : في باريس ، وها هو ذا ، بعد ايامه الاولى في الدراويش يسافر الى القاهرة ، ليتعاقد على استيراد بعض البضائع التي تحتاجها تجارته في باريس ، في مطاعمه وفندقه .

حامد يعكس رحلة السندباد ، فالتاجر العربي يؤوب الى مركز الاخر . ان الرواية تفارق بكون حامد تاجرا ، وبخطه المعكوس الصورة المالوفة الذي رسمته الروايات الاخرى التي صورت اشكالية النحن والآخر . بطلنا هنا كما ذكرنا ليس مثقفا كما تعودنا وليس عائدا للوطن. انه تاجر كبير حسم انتماءه للاخر ، وفي ضوء ذلك يكون حنينه . وعلى ضوء ذلك تفهم صدمة المقارنة بين القطبين النقيضين .

من ناحية اخرى نرى حامد يهجس حين استقبلته الدراويش التي بدت له كانما تخشى ابدا من غزو متوقع : « ومنحنى هياج الناس ، من حولنا شعورا بانني غاز مظفر ، عائد لتوه من حرب هائلة ، بهذه السيارة وبسيمون سليلة الخواجات كابرا بعد كابر » .

وحين كانت سيمون تسر بكل ماتراه ، كان يتعجب ، ولا يفهم . كما انه اخذ يوزع الاموال منذ يومه الاول .

ماذا يعني ذلك ؟

فيما يتعلق بالدراويش التي تقول بانبتات الانتماء اليها ، ثمةالوشيجة البديلة : المال . وفيما يتعلق بالغرب ، الامر هو غزو . ولبوس الغزو

امراة كعهدنا بالروايات الشقيقات . لكن ثمة اضافة : السيارة بما تحمل من دلالة على التحضر والمال ايضا . في الآن نفسه ، ورغم دعوى الانتماء للآخر ، حامد يتعجب من لقاء سيمون بوطنه ولا يفهمه . لا ، لم يستطع حامد ان يتوحد مع الغرب ولا ان يستبطنه ويفهمه . هكذا يمكننا تحديد ما يعنيه انتماء حامد الجديد بانه انتماء للمال ، للتجارة ، للآخر بما يعنيه من ذلك . أليس هذا هو واقع انتماء البورجوازية العربية سواء كانت مغامرتها في هذا المركز أم ذلك ؟ هنا ، يبدو لنا أن مصداقية الرواية في مساءلتها للواقع اكبر بكثير مما بدا فيما يتعلق بمنفية اسلوب مواجهة الجيل الصاعد للآخر .

محمود : كنا قد أشرنا الى محدودية الحاضر بالنسبة لمحمود في اطار دغدغة الكوامن ، دون ظهور آثار ذلك الا بالكاد . والحق ان محمود يضمنا سلفا ، منذ ايام الاستعداد لقدوم سيمون وحامد في حالة ترقب وصغار عامة ، لا تلبث ان تتمظهر بمظاهر عديدة فيما بعد ، أحدها او أهمها : المظهر الجنسي ؛ نتابع ما سبق ان قرأنا في الصفحة السادسة : « أما الآن ، وقبل ان يحدث شيء مادي ملموس يمسك باليد ، ويرى بالعين ، فقد اخذت عيوننا ترى ذلك الشيء الجديد الوافد المثير الدهشة يسقط على قريتنا من حالق ، ونقع تحت تاثير وطأته في شعور بالتخلف والعار ، والترقب المبهور بالانفاس ، والخوف من ان نرى انفسنا بعيون جديدة ، ومن ان يرانا آخر ، ذلك الآخر القادم من عالم الغيب ، الذي لم تعرفه بيننا ابدا ، سوى عقول قليلة من ابناء قريتنا الذين يقرأون الصحف ، واللذين تجولوا بعيون مصابة بالتراكوما وعشى الليل في كتب الجغرافيا » .

والحظة وصول (الآخر) نستمع الى محمود : « ورايت فجاة امام عيني عالمين : وجوه الناس جميعا ؛ ووجه سيمون ، وحتى وجه حامد الذي تغيرت بشرته وهيئته كثيرا ، حتى لا تستطيع ان تدعي انه من

سلالة الدراويش » (ص ١٨) . انه بعد حامد ـ يقول بعالمين ، وبنسب حامد الى ذلك العالم ، ولا تبدو المقارنة ملحة عليه قدر المعاينة ، وبالتالي لا تطرح هنا امور التناقض والانتماء الا بحدود حالة الاكتشاف . فالترقب والصغار هما الآن رهن حالة الاكتشاف والحظات اللقاء الاولى . ومحمود بعد هذا وحده من بين شخصيات الرواية الذي تتردد في صوته مثل هذه المفردات : مفاجأة ، فجاة ، الدهشة ، مدهش ، مثير ، الجديد ، جديدة ، فهو ، من بين تلك الشخصيات ، الشاب المثقف المؤهل لتلقي صدمة اللقاء بما يستدعي مثل تلك المفردات .

ويتقدم محمود خطوة اخرى في رؤيته سيمون : « هذه هي سيمون ، قادمة لتوها من عاصمة النور ، من بلد البواليفار ، والسوربون ، والحي اللاتيني ، وغابة بولونيا ، وميدان الشانزليزيه (...) اما هي ، سيمون ، فليست جذابة ، ولا جميلة ، ولا قبيحة ، جلدها احمر ، لوحته الشمس في الطريق بسرعة . عودها على نحافته بض وممتلىء . فستانها الازرق الريش مع بشرتها فاتنان وساحران معا . خطوها عزاف ، وعيناها الزرقاوان تبرقان حيوية . عديدات هن من قريتنا اجمل كثيراً منها ، واكثر جاذبية . لكن هذه فيها روح ، وشخصية متكبرة ، وعزيزة ، على ما يبدو فيها من خفة ومرح وبساطة . وشعرت حيالها بالاسى لنسائنا جميعا (...) سيمون ! آه .. سيمون كم هو جميل اسمها وساحر ، جمال عينيها وسحر الكاميرا التي تتدلى من كتفها عند خصرها النحيل » (ص ١٩) .

هذا ما يقدمه محمود حتى لحظة الصدمة / اللقاء . المنحن في حالة ترقب وصغار مرهونة بحالة الاكتشاف ، وفي الخطوة المباشرة التالية : سيمون . ومثلما حضرت في الخطوة الاولى العيون المصابة بالتراكوما وعشى الليل ، تحضر في الخطوة التالية المباشرة نساء القرية . ولتلفت

مرة اخرى في مفردات محمود ـ من المقطع السابق ـ الى كلمة (روح) التي سبق ان ذكرها حامد وهويرد ما قد يتراءى من شبه بين قومه وقوم سيمون .

محمود يذكر هذه الكلمة وهو يرد وجود نساء اجمل من سيمون في قريته . ومحمود يضيف (شخصية متكبرة) ، هاتين المفردتين ، او هذه الصفة التي تستدعي عالم يصرح به : النقيض في نساء قريته ، فالمصرح به هو المفتقد هنا والموقوف على الآخر . واخيرا ننوه باشارة محمود الى (الكاميرا) التي تستدعي ايضا اشارة حامد الى (السيارة) ، على الاقل بحدود (التحضر) . هاته المفردات تشير الى ما يجمع محمود وحامد ــ وسنرى : المامور ــ من تمايز ثقافي ، سمة اطلاع لنقل .. قياسا الى بشر الدراويش الآخرين .

وبما ان محمود هــو المثقف الشاب في الدراويش فــان (تجنيس الحضارة) يبرز فورا هنا ، وهو العنوان الذي يبرز منذ البدايات الروائية التي تتطلعت لاشكالية النحن والآخر . ولعلنا لا نستبق اذ نشير منذ الآن الى ما يبدو في عبارات محمود الاولى مما يبدو انه اكبر مما تحتمله شخصيته الروائية(١) ، وهو الطالب الريفي الذي يتأهب لمتابعة دراسته الجامعية ــ لنعد مرة اخرى الى ما اقتطفنا من الصفحة السادسة من الرواية قبل قليل ــ . وهذا ما يفرض علينا العودة الى الكاتب من جهة فنية ، بما ان السياق الطبيعي للرواية يتخلخل حــين ترسل هــذه الشخصية الروائية خطابا اكبر منها ، ومن جهة فكرية الرواية ، وعينيا بالاحرى ، فيما يتعلق بدرجة التركيز على (تجنيس الحضارة) حــين

---

١ ــ هذا ما يبدو ايضا حين يحدثها عن الاستعمار الانجليزي والجهل وكثرة السكان وقلة راس المال ...

يتعلق الامر بمثقف ما الذي نرى ، وليس مثقفا مما شهدناه في الروايات الشقيقات ، اكبر سنا واكثر تحصيلا ، ومرميا في باريس او لندن .. برافق محمود الفرنسية ثلاثة ايام ، منذ مغادرة زوجها القرية الى القاهرة لاعماله التجارية حتى ما قبيل الختن . فهي بحاجة الى مرافق يلم بلغتها. واذ تضغط على يده شاكرة على موافقته البقاء بجانبها اثناء غياب حامد، يتهجس : « انني سعيد حقا بالتعرف على سيمون » (ص ٤٠) .

في اليوم الاول الذي قضياه معا بدت له طفلة سائحة . ادهشه مظهرها البسيط . قارن بين بنطلونها وسروال امه الداخلي ، خجل من مراقبة الناس لهما ، فر من عيون الفلاحين ، ولكن من الذي كان يقود الآخر ؟ الدليل أم السائحة ؟ « لم اكن انا الذي اقودها ، كانت، هي التي تحركني في بلدي » (ص ٥٤) .

محمود منشده بافتتان سيمون بزوجها غير خجلة من ماضيه . وهو يحسد حامد على حب زوجته له . ومنذ قدم الزوجان اخذت باريس تداعب أحلام محمود « فمنذ قدما وانا احلم بالحياة في باريس والدراسة في باريس ، لاحصل على اعلى شهادة ممكنة ، ومن باريس : الدكتوراه » (ص ٤٥) . وهو يمعن في احلامه فتبدو سيمون سبيله اليها . انها صحافية ، ولابد أن صلات ما في بلدها ستيسر امره : « المهم ان ترضى عني سيمون ، وتعجب بي . واذا أحبتني لا مانع لدي » (ص ٤٦) .

لا يبدو ان محمود معني بالمال الذي سيحتل لدى الآخرين مكانة هامة . لكن هذه الالماعة الى حلم الدراسة وباريس تبدو بديل المال في حالة محمود ، وذلك بما تصلنا به من وساطة سيمون ، وبالتالي من انتهازيته الكامنة .

حين فارقها على الطريق الترابي في يوم مرافقته الاول احس فجاة بالاشياء من حوله ، وبعيون الناس التي نسيها وهو مع سيمون .

وحين شرب معها — لاول مرة في حياته — البيرة في مطعم الرشوان ، سكر وعبر لها عن حبه ، فامتصت حالته . امه تلومه على اضاعة وقته مع (الفرنساوية) ، وابوه يقول انها ستفسده ، وهو : « كنت غارقا في حركتها التي لا تهدا ، منبهرا الى حد الصدمة بحيوية سيمون وبمحاولة الوعي بمغامرة حامد وراء الدراويش » (ص ٤١) .

لقد ظل الاخر بالنسبة لمحمود حلما غنيا ، وطموحا حسيا ، ولم يغادر ذلك الشاب الريفي (المثقف) حدود سلبيته التي رأيناه ، فكيف سنرى الان الشابة الريفية الامية ؟

زينب : تحاول زينب منذ البداية تقليد سيمون . ويصف ذلك أحمد على وجبة الغداء : « ولم تكن زينب التي لم تخطىء أبدا ، عن النظر الي ، والى امي مؤنبة . كانت تراقب ما تفعله سيمون على المائدة وتفعل مثلها ، ان رفعت الملعقة وان وضعتها حتى في درجة فتحة فمها لتدخل الطعام ، وكان منظرها مضحكا ، وهي تحاول أن تأكل مثلها بالسكين . وفكرت ان الواحد منا لا يمكن ان يغير عاداته في يوم وليلة » (ص ٢٥) .

عقب هذه الوجبة يختلس احمد وزينب وامه النظر الى مداعبات سيمون وحامد ، ويستشارون ، وحين يمارس احمد وزينب الجنس يشعر انها تقبل عليه كما لم يعهدها منذ سنوات كثيرة .

في خطوة اخرى نرى احمد يشتبه بافتتان زينب بحامد ومنافستها لسيمون عليه ، وفي خطوة ثالثة نراها ترفض احمد لاول مرة بحجة التعب وعدم الاشتهاء والملل من اسلوب (الارانب) ، وفي خطوة رابعة حين يفلح في ترويضها يشعر بها باردة كالبلاط . وفي خطوة خامسة يحاول استثارتها بمغازلة سيمون امامها ، لكنها تسخر منه غيرى على حامد من سيمون ، معيرة لزوجها باخيه .

لا تسمعنا الرواية صوت زينب ــ ولا صوت امرأة سواها ــ الا في النهاية فزينب لا تظهر الا من خلال احمد خلال الخطوات ــ النقلات التي رأينا . واحمد هو الذي يحدثنا عن تلصصها والام على سيمون وحامد من ثقب الباب وهما يرقصان . كما يحدثنا عن تأملها في صور الباريسيات وتشكيكها في صلة محمود بسيمون ، حتى تأتي تلك النهاية التي انساقت فيها مع حماتها والعجائز ، فهنا فقط سمعنا صوتها ، انه صوت وحيد تعلن فيه عن الذروة التي وصلت اليها بعد الخطوات والتراكمات التي حصلت منذ قدوم سيمون وحامد . فهي تعلل موافقتها للعجائز على الكشف على سيمون بكون حامد سيعرف « ان زوجته ليست افضل مني ولا انظف ، وان المصرية خير من الخوجاية الف مرة ، وسيعرف ايضا احمد انني افضل من سيمون الخفيفة اللحم والعظم » (ص ٦٣) . لقد حان الوقت الذي تشفي فيه زينب غليلها ، وهي التي تحسد سيمون على زوجها وحظها ، وان كانت تنكر انها تفضلها في جسدها وابنائها ، اي فيما يتصل بها . فالزوج والحظ من الخارج ، اما الجسد والاولاد فمن الداخل ، وسيمون اذن لا تفضل زينب فيما هو جوهري وصميمي ، لا تفضلها كذات بل كعرض .

ويلاحظ ان صوت زينب هو الذي ينقل لنا دون وسيط وصف عملية نزع الشعر والتنظيف بالمقص ثم بالحلاوة ، كما تصف زينب من بعد فكرة الختن وتنفيذها . وحين تموت سيمون تتمنى زينب أن تضربها حماتها ، يأكلها الندم والشعور بالذنب ، فهي لم تحرض ولم تنفذ ، لقد وافقت وشاهدت وحسب ، ومع ذلك فهي الاكثر انفعالا بالحدث . هكذا ، بعد حالة الابدال الجنسي التي عاشتها ــ وعاشها احمد ايضا ــ تكتمل حالتا الانتقام والتفكير ، الفعل ورد الفعل ، وهما تواريان شبهة سادية وشبهة مازوخية ، ان زينب لتبدو أقل سلبية من محمود ، لكن فاعليتها متعرجة ، ومحدودة جدا ، وفي اطار السلب .

من ناحية اخرى ، فان زينب التي لا تظهر كما رأينا الا عبر وساطة صوت احمد حتى نهاية الرواية ، تبدو اكثر فاعلية روائية من احمد نفســه . وهذه المفارقة ، هذا اللوي الظاهري لعنق الامور ، ليس غير استجابة فنية للمعطى الاجتماعي التاريخي . فالمرأة ــ خاصــة المرأة الريفية ــ مغيبة ، ايا كان دورها الحقيقي ، وسواء اكان هــذا الــدور علنيــا أم لا .

الاوضاع ظاهريا تبدو اذن ــ وبما تحمله من حقائق ــ مقلوبة ، وهي بذلك تحقق غرضا فنيا مهما . فلنحاول الان اعادة الترتيب بحسب النصاب الاصلي ، اي لنعاين احمد بحضور الاضاءة القوية لزينب ، لا بحجبها خلف زوجهــا .

احمد هو الشقيق الوحيد لحامد الذي ولد بعد قرار الاخير بعدة اعوام ، انه شاب ايضا ، وصاحب دكان صغيرة ، ومنذ وصول البرقية الاولى غدت له اهمية اضافية ، اهمية مستعارة .

لم يستطع احمد تنفيذ طلب اخيه ببناء بيت جديد لائق ينزل وسيمون فيه ، فاكتفى بتزيين البيت القديم واصلاحه ، متحسرا على انه لم ينتفع بغير تزيين الدكان من الالفي جنيه التي ارسلها حامد قبل وصوله لتغطية نفقات استقباله ، ومنذ وصول حامد وسيمون اتخذت حالة احمد مسارا متشابكا مــن الضيق والفخر والحســد والرغبة والتطامن ، وفي هــذا المسار الكثير مما اعتراه قبل الوصول ، فمشكلة الذباب مثلا جعلته يضيق بالزيارة وبالعائدين من « اللذين قلبا حياتنا ، بــل قلبا حيــاة الدراويش رأسا على رجلين ، لكنني والحق يقال كنت فخورا أمام اهــل الدراويش بأخي . » (ص ١٢) . ونتابع احمد يقول في الصفحة نفســها قبل الوصول ايضــا : « وبيني وبين نفسي ، ولا اكتم ذلك ، اشعر بغيرة

من حامد ، وأقارن بين ماله ومالي ، وحاله وحالي ، وزوجته التي لم ارها بعد وزوجتي . حتى اني رايت في الحلم ذات ليلة انني اقتل حامد بسعادة ، فبكيت حتى استيقظت من نومي محتقرا نفسي ، ساخطا على مشاعر الشر الخبيثة في قلبي . وتذكرت ما حكاه لنا امام المسجد ، في لحظة من لحظات تجليه القليلة ، عن قابيل وهابيل . وخفت ان اصبح يوما ذلك الرجل الذي قتل اخاه بدافع الغيرة » .

مسار حالة احمد اذن ، منذ ما قبل الوصول ، يتجه نحو الداخل ، نحو سريرة احمد ، فيكون ذلك الحلم التعويضي ، وتكون ذيوله من تحقير النفس ، وذكرى الرادع الشيخ ، وحالة الخوف اليقظة بديلا من الفعل السري المتكفىء .

والاشارة المبكرة للمال والجنس والتي ترد في قول احمد سوف نراها تكبر وتستأثر به وبسواه من الشخصيات المذكورة الاخرى في الرواية .

في يوم الوصول تلفت عيني احمد سيمون الخارجة من الحمام « محلولة الشعر ، مبتلة مثل العروس في اول صباح لها » (ص ٢٤) . وبتطامن من مظهره ومظهر امرأته امام مظهر سيمون وحامد . وينصاع ــ مع اسرته ــ لنظام الطعام الذي تعلقه سيمون . واذ يرى شعر ابط سيمون الاصفر الطويل ، يشعر بالقرف فيما تبتسم زينب متشفية ساخرة وبعد تناول الطعام يعد احمد اخاه مجنونا اذ كلفه بتوزيع المال على فلان وعلان ، ويضمر ان يوزع بأسلوبه الخاص ، اي بحيث لا يهدر المال على الاخرين ، بل يحتفظ بأغلبه لنفسه .

النثرات التالية لا تضيف الى ما رأينا من شخصية احمد . فهو حين يضبط امرأته وامه تتلصصان من ثقب الباب على سيمون وحامد ينهرهما وينظر : « اعجبني المشهد وأثارني ، ارضاني واغضبني » (ص ٣٧) ،

وسرعان ما يقول : « احسست انني احب سيمون من كل قلبي ، وانني لم احب احدا من قبلها ، وان زينب تزوجتني ، لكنها لم تحبني ابــدا . وفكرت انني كنت اطبق يدي على فراغ » (ص ٣٨) .

لقد راينا زينب تشكك بصلة محمود وسيمون . وقد لاقى ذلك وقعه فورا لدى احمد ، فطرد محمود اذ وجد راسه وراس سيمون متقاربين فوق البوم الصور . انها الغيرة . لكن احمد يتراجع عن طرد محمود ، فهو بحاجة الى مترجم ، انه التطامن امام الحاجة ، وحين يشاهد الصور يتوقف عند الفنادق والمطاعم وهو التاجر الصغير . انه المال ، وفي السهرة يتحرش بسيمون ، فتصده ممتصة ما به على طريقــة مواجهتها لمغازلة محمود لها ، تلك هي شخصية احمد اذن : الشاب الريفي ، التاجــر الصغير ، المال والجنس ، التطامن ، سلبية تذكر بمحمود ، وان يكن من وجــه خــاص .

المأمـور : من اي جيل هو ذلك الضابط الذي يتكلم الفرنسية ؟ او كان ضابطا كبيرا ــ اي لو كان مسنا ــ لما كان مامور البندر . ولكــن أياً كانت الاجابة فاننا لا نجد لها كبير الاثر على الرسم العام للشخصيات ، الرسم الذي يأخذ بالاعتبار سن الشخصيات . فالعبرة بالدلالة لا بالتحديد الرقمي ، ولذلك قلنا ان احمد وزينب ومحمود من الشباب رغم ان احمد طالب بكالوريا . والمهم في حالة المأمور انه السلطة في البندر وفي الدراويش ، حيث ثمة ظله ايضا : العمدة .

منذ ان تلقى المأمور البرقية الاولى ، لا تفوتنا اشارته الى وصولها الى مصر في اليوم نفســه ، ووصولها اليه هو في البندر بعد اسبوع . كما لا تفوتنا اشارته الى رتابة الحياة ، الحوادث والجرائم المألوفة ، تقارير معاونــه المعتــادة ... وهو يؤكد فور وصول البرقية الثانية على ظهور الدراويشي بالمظهر اللائق : « حتى نرفع راس حامد امام زوجته ونرفع

رأس الدراويش والناحية بل ومصر كلها أمام الخواجات جميعا ممثلين في شخص الست سيمون » (ص ١٢) .

إنه معني هو الآخر ، رغم سلطته المطلقة ، بعقدة الصغار الحضاري التي يلح الكاتب على ابرازها لدى جميع شخصيات الرواية . والمأمور نفسه هو الذي هجس براويتي الحكيم ويحيى حقي تلقى نبأموت سيمون، كما رأينا . أما لبوس العقدة لديه فهو ايضا : المال والجنس ، لكن هذا اللبوس متخف بقوة هنا خلف واجهة السلطة والثقافة . العمدة هو الذي يعلق حين يسلم حامد للمأمور المبلغ الذي خص به الشرطة : « ويعلم الله كم سيأخذون منها حقا » (ص ٣٢) . ومرة واحدة نقرأ هجس المأمور حين حضر الى الدراويش بعد موت سيمون : « بي شيء يريد أن يراها . لكنني اخشى أن موتها ، موتها هي بالذات » (ص ٧١) .

المال والجنس هنا مستتران . الظاهر هو من جهة : الثقافة ، لقد ذكرنا بروايتي الحكيم وحقي واستنكر هذه البربرية ، وتساءل : « ما الذي يجعلنا نحقد على كل ما هو جميل وندمره بأيدينا ؟ » (ص ٦٩) ، والظاهر هو من جهة اخرى : السلطة ، فعلى الرغم من وقع الموت عليه « يبدو لي انني سأجن » (ص ٦٩) ، الا انه يدبر الامور بوعي وحـزم ، فيخاطب الطبيب : « فكر في الفضيحة . فكر في مصيري ومصير كـل مسئول في المديرية ومصيرك ، وموقف الحكومة » (ص ٧٠) ، وهكذا تسجل القضية: نوبة قلبية حادة مفاجئة ، على الرغم من علم القرية كلها بحقيقة ما جرى ، ولا يغادرنا المأمور قبل أن يرسل إشارة اخرى ملحة على المعنى الحضاري لما جرى ، ومرة اخرى نردد ان هذه الاشارة تبرز الحاح الكاتب نفسه .

يخاطب المأمور احمد آمراً بدفن سيمون في مقابر الاسرة : « اتسمعني ؟ مقابر الاسرة ، لكي تذكرها دائما انت وامك وزوجتك وكل الدراويش يا غجر » (ص ٧٢) . وتقفل الرواية على سؤاله للطبيب :

« قل لي ما سبب الموت الحقيقي

كان الطبيب شارداً . فقال لي باضطراب والدهشة مرتسمة على وجهـه :

ــ نعم . آه .. موتنا أم موتها ؟ ! » (ص ٧٣) .

وقد سبق أن رأينا خشيته من رؤية موت سيمون بالذات رغم مـا يدفعه من الداخل الى ذلك . هنـا ، نتنقل نقلة أخـرى في شخصية المأمور / السلطة المعنية جدا بالآخر (القرب هذه المرة) ، بالعلاقة القائمة والممكنة بين ذلك الاخر والنحن ، بحياة وموت ذلك الاخر ، بالأحرى حياة تلك العلاقـة .

سيمون هي الانموذج : الجمال والحضارة ، والنحن هي البربرية ، النحن بشطرها المتعلق بالشعب ، أما شـطرها المتعلق بالسلطة فهـو المبتلى بالشعب : « أية بربرية هذه التي احكمها ، وعلي ان اعيش فيها ؟ » (ص ٦٨) . المأمور يغيب الاغتراب عن سيمون ويبـرز الاغتراب عـن الشعب . وبالطبع ، فالمأمور مشدود الى حامد بأكثر من سبب ، حامد الباريسي لا الدراويشي ، وهنا ، لا يغيبن عن البال ما بين مقارنات حامـد والمأمور بين عالمي الرواية من أواصر ، بيد ان المأمور في انشـداده الى حامد يظل هو الاساس ، فهو يفتح الرواية وحامد غائب ، ويقفلها وحامد غائب، والقد صرف الامور بما ينسـجم مع استمراريته ومطلقيته في البداية وفي النهاية ، فعند وصول البرقية الاولى ذهب بنفسـه الى الدراويش ولم يعتمد العمدة للمهمة . وفي النهاية خاصة ، نراه يأسى لموت سيمون ويأسى لحامد : « ولكن هل يجسـد حامد عزاء فيما حدث ؟ بقدميه جاء لعذابـه الابدي . لو لم يغادر بلده لما حدث له ما حـدث . لو لم يغـادر باريس مستجيبا لنداء الندامة لما حدث ما حدث . لو لولو .. يبدو لي أنني سأجن » (ص ٦٩) ، ويقول المأمور ايضـا : « فكرت في المحنة التي سوف

يواجهها حامد غدا ، ابتداء من غد ، إن بقي في الدراويش ، وإن هرب عائدا الى باريس » (ص ٧٢) . على ان ذلك كله لا يؤثر في طريقة تصريف الامور بحسب مقتضيات المأمورية والسلطة .

والآن ، رغم ما تقدم ، ماذا تعني العبارة التي ختم بها الطبيب ــ اداة المأمور المنفذة ــ الرواية ؟ ذلك السؤال الذي ترك معلقا يعني في مستواه الاول موتنا ، لا موت سيمون ، موتنا ، لا موت اوروبا . ولكن ، ماذا يعني ضمير الجماعة (نا) هنا ؟ الى اي حد يطابق العامة في حالة الطبيب وقبله المأمور ، الاجابة ستنقلنا الى مستوى آخر لمعنى الموت . وهنا نعود الى رؤية السلطة للعالم بعينيها هي ، وبما يعنيها هي . فحين يتهددها مثلا خطر ما ، فان الخطر يتهدد بحسبانها الضمير (نا) ، يتهدد الوطن والشعب ، هل يعني الطبيب إذن (نا) السلطة ؟

ما دُمنا قد اخذنا بالتوحيد بين الطبيب والمأمور ، فإن علينا قبل أن نقرر دلالة الـ (نا) على السلطة ، أن نعود الى بعض عبارات المأمور نفسه : « كيف وصلنا الى هذا الدرك الاسفل ؟ » (ص ٦٨) ، « ما الذي يجعلنا نحقد على كل ما هو جميل وندمره بأيدينا ؟ » (ص ٦٩) . المأمور يستخدم هنا ضمير الجماعة (نا) ، مثلما استخدمه الطبيب . لكن المأمور يستخدم ايضا كما مر بنا الضمير المتكلم (ي) حين يتصل الامر به مباشرة ، وبمحددية . ان المأمور بسبب اساسية دوره هو الذي يستطيع ان يستخدم مرة ضمير المفرد ومرة ضمير الجماعة ، حسبما يتشخص اتصال الامر به مباشرة وبمحدودية ، او يتشخص الاسقاط على الجماعة اذا كان الامر اكبر واخطر . اما الطبيب ، فبسبب ثانوية دوره ــ في الرواية : عابر ، وبالنسبة للمأمور : منفذ ــ فقد ادى مهمته واطلق (نا) الجماعة وحسب ، ادى الاسقاط ، نظراً لكون الامر اكبر واخطر .

الموت اذن يعني موت الجماعة كي لا يسمى موت السلطة : ليكن موت الجماعة اما موت السلطة فلا يكون . هل في هذا مبالغة في التحليل والاستدلال ؟

سوف نأخذ بوجود مبالغة ، ونعود لتعاين الموت في مستوى آخر ، في مستوى الجماعة . إن سياق الرواية وجملتها يستدعي عند الاخذ بذلك ابراز ما تعانيه الجماعة من قهر طبقي ، وكبت جنسي ، من استغلال المأمور والعمدة ، من ارق الثأر الكامن تاريخيا وجنسيا ، من الامية ، من الحرمان العاطفي ، من الاحلام العاجزة . . اما سيمون ، فهي تعني إزاء هذا الواقع إثارة الماضي المقموع ، والاستفزاز بحاضر خلاب . اسباب الموت هي تلك ، وهي التي تحدد معناه وهذا يولد اسئلة اخرى : ماذا يبقى من معنى للموت حين تنتفي او تتخفف تلك الاسباب ، وبما ان سيرورة التاريخ هي هنا ، فان المعنى الذي يرجح للموت هو موت السلطة . موت سيمون يعني موت المأمور والطبيب والعمدة ، وحامد ايضا ، ولا يتصل بالآخرين مباشرة . والحق ان الرواية لا تسمعنا في وصلتها الاخيرة الهامة : وصلة الموت ، صوت احد من اولاء الآخرين الذين نعنيهم ، لا محمود ، ولا زينب ، ولا أحمد ، ولا يخلخل هذا ما يتقدم وصلة الموت من تفجع زينب والام اثناء وصلة الختن وحصول النزف ووقوع الموت .

العمدة كيف تبدو النسخة الثانية للمأمور ؟ نسخته الدراويشية بالاحرى ؟ ان العمدة اكثر ارتباطا بالمأمور منه بالدراويش ، على الرغم من انه ابنها ، جيلها الاكبر . وهو الذي ينقل لنا عن جده وجدته ــ باسلوب إسناد الحديث النبوي ــ غزو الفرنسيس للدراويش . لكن الامر بالنسبة له غيره بالنسبة لمحمود . فبعد ان افتى إمام المسجد بسقوط الثأر من قوم سيمون بمرور سبعة اجيال ، غدا الامر كله مضحكا : « واكتشفنا ايضا ، ونحن نضحك ، السر في هذا البياض الشاهق في وجوه بناتنا ونسائنا ، والسر في كثرة العيون الملونة بين اولادنا في

الدراويش ، وفي النواحي المحيطة بنا ، من فارسكو حتى عزبة البرج ، من بور سعيد حتى الاسكندرية » (ص ١٤) .

المال والجنس في حالة العمدة اشد منهما حضورا في حالة المأمور . الم نر ذلك من قبل في حالة محمود واحمد ؟ تلك هي النسبة التي تؤكدها الرواية : المال والجنس عكسيا مع درجة الثقافة ، طرديا مـع درجـة التخلف . والمستوى الذي يقف فيه احمد والعمدة من هذه الزاويـة واحد : التخلف . كما ان المستوى الذي يقف فيه محمود والمأمور واحد : الثقافة . والامر كله وقف على الذكور .

قبل وصول سيمون وحامد كان العمدة يقدر ان العائـد سيعوض الدراويش ، مـن اجل زوجته على الاقل ، عـن كل ما تكبدته بسبب الاستقبال والاحتفاء . وفيما بعد نرى العمدة يهجس خشية على العمودية من حامد ، ويتأرجح بين حبه وكرهه ، ويتلمظ ويشكك حين ينقد حامد المأمور ما خص به الشرطة ، إن للعمدة اسبابه الاضافية في موقفه من حامد ، فثمة المال ، والعمودية (السلطة) فضلا عن سيمون كما سنرى ، بينما كانت السلطةمنتفية بالنسبة لمواقف الاخريـن .

في دوار العمودية اقام العمدة حفلا للضيفين ولسلطةالبندر.ابهجهمنظر سيمون كذكر والغضبه كرجل بحسب تعبيره ، وهو يضيف « ظهرهـا عار حتى المنتصف ، وشعرها مرفوع عن عنقها الطويل الذي يشبه عنق الغزال ، وثدياها بارزان ، ناهدان ، والنقرة بينهما مفتوحة وفاضحة ، وذيل فستانها الاحمر قصير ، فوق الركبتين . وكان شباب الدراويش والبـلاد المجاورة يتصايحون خـارج الدوار كالمجانـين . وفكرت انهـا ستفسـدهم ، وتفتن علينا نساءنا المحجبات وبناتنا العفيفات . لكن مـا باليد حيلة . فهذه هي الحال في بلادها ومن شب على شيء شـاب عليه ، وهي بعد ضيفة ، وزوجة واحد من ابناء الدراويش ، غير اني استحقرت

حامـد من كل قلبي ، وصفر في عيني » (ص ٢٩) . والعمـدة يشبه سيمون بغواني الكباريهات في مصر ، حين راحت تروح عن نفسـيا بمروحة انيقة ملونة . ولقد كان حضورها الى الدوار سابقة : « فمن يقبل ان يأتي بامرأته الى مثل هذا المجلس في الدراويش ، ولم يفعلها احد من البندر ، من المأمـور ، الى الضابط ، الى طبيب البنـدر ، والمهندس الزراعي ، ومفتش التموين » (ص ٣٠) .

ويعيدنا العمدة الى احمد وهو يؤخذ بسيمون بعد انفضاض السهرة ، لكن الادوار هنا عكسيا السن . فالعمدة عجوز لم يقرب زوجته منـذ ربع قرن ، والدلك نراه حين تقبل عليه مستثارة بفعـل سيمون ــ لتتذكـر زينب ــ يعرض عنها ، فيما رأينا احمد يتوسل الى زينب وهي ترفضه تارة وتغدو كالبلاط باردة تارة أخرى . وفي المرأة الوحيـدة الاولى التي استجابت كان حامد يتلبس شخص شريكها احمد ، يقول العمدة : « وظل خيال سيمون معي ، لم يبارحني فيها وانا نائم ، حسبت مرة انها حورية من الجنة ، مرة جنية خرجت من البحرة ، ومرة فتنة سلطها الشيطان على الدراويش في صحبة حامد البحيري . وحين اقتربت مني زوجتي ، تلك الليلة ، متزينة على غير العادة ، ومتعطرة اكثر من ليلة الزفاف ، وحتى ؟ بعد خمس وعشرين سنة من الزواج !! صحت بها وأدرت لها ظهري . لا اكذب على نفسي اذا قلت إنني احسـست بها ، في تلك اللحظة ، كبقرة ، مجرد بقرة (...) ورحت استعيذ بالله من الفتنـة بسيمون وببـلاد الفرنسيس التي تتخايل لعيني كجنة عدن » (ص ٣٣ / ٣٤) .

*

في نهاية هذا التدقيق في شخصيات الرواية نتساءل عن الآخريـن الذين عبرت بهم ؟ لا يبدو في الجواب ما يعول عليه سوى ما يتعلق منـه بالعجائز اللواتي اثرن ام حامد وزينب ووجهن الكمون نحو فمل الختن .

الحاجة تفيدة تتحدث عن تحكم سيمون بحامد . الست سنية تبرر بخصوصية كل بلد وتتحسر على حال نساء الدراويش . القابلة تشير الى شعر الابط والعانة في سيمون ، تشير الى ان سيمون غير مختونة ، مما يجعلها هائجة لا تشبع . والقابلة تمارس الختن ، وتشعر جراء ذلك بسعادة عارمة ، فيما الاخريات واقفات بارتياح ينظرن الى المهمة الجليلة — لا تخفى هنا بالطبع الاشارة الجنسية الفنية — اما ام حامد التي اصابها الكبر بالخرف ، وزادها وصول سيمون وحامد خبلا ، فما إن تفجر التزييف وعجزت نفيسة ، حتى بدا كأنما قد غادرها الخرف والخبل ، فانفجرت في وجوه النسوة اللواتي هربن ، ولم يبق في وجهها سوى زينب : « كنت تفارين منها ، انت ونفيسة وام خليل ، كلكن كلكن . » (ص ٦٧) . وتقبل على سيمون مخاطبة بما يذكر بتحسر المأمور على حامد : « جئت من بلادك بقدميك لعقابك » (ص ٦٧) .

فيما عدا العجائز ، لا تسمي الرواية احدا من الآخرين اللذين تعبر بهم . وهو ما يبدو نوعا من التعويض الروائي عن كون اصوات الرواية الاساسية موقوفة على الذكورة فضلا عن كونه ضرورة لبنيان الرواية الذي تحتل فيه المراة والجنس بؤرا هامة ، وصولا الى ذروته : الختن .

لنعاين الآن كيف عجز احمد عن بناء بيت جديد كما طلب حامد في برقيته الثانية مرسلا الفي جنية . فالبناءون القدامى يسخرون من المهندس الزراعي ، والعمال يطلبون اجرا مضاعفا ، وصاحب الارض يستغل الفرصة ايضا . ثم ، لدن وصول حامد وسيمون ، كان في استقبالهم ذلك الحشد البشري الساذج الابله المستثار . الشباب بدوا للعمدة مسحورين بسيمون ، فلاحو ارض الغار يرغبون بها . وفي الوقت نفسه يحدثنا محمود عن الكثيرين الذين لم يابهوا بكل ما يجري . اما حامد ، فقد راينا كيف بدا له القوم قريبي الشبه من قوم سيمون في

شكلهم البشري وحسب. هكذا يظهر (الآخرون) اذن ، وعبر كافة العيون : سلبيين ، في اسر حالة من التخلف والبدائية والمطالة ، وذلك في هذه اللحظة الجديدة التي تقدمها الرواية للقاء مع الآخر / الغريب . وهذه الصورة ليست بعيدة عما رأينا في حالات محمود واحمد وزينب والعمدة .

٭

سوف نحاول الآن التعبير عما تقدم على النحو التالي :

الشخصيات	الثقافة	العمر	فاعلية الجنس	فاعلية المال	فاعلية العنف
محمود	+	شاب	هواجس + محاولة عابرة	بديل/هاجس الدراسة	– (ذكريات محدودة الفعالية من القرن الماضي + تساؤلات مبررة) .
احمد	–	شاب	=	+	–
زينب	–	شابه	هواجس+دور ثانوي في الختن	–	+
العمدة	–	عجوز	هواجس	+	– ذكريات غير فعالة
الام	–	=	هواجس + محاولة الختن	–	+
العجائز	–	=	=	–	+
المأمون	+	؟	مغيبة	مغيبة	+

يلاحظ هنا ان فاعلية الجنس في الاعمار كافة تظل بالنسبة للذكور في اطار الهواجس المترافقة ببعض المحاولات العابرة المحدودا جدا ، فيما هي بالنسبة للنساء هواجس مترافقة بخطى عملية الختن ، فهل في ذلك مؤشر على خصاء ما ؟ وبالتالي على حالة ثبات وجدب ذكورية ؟ لتمايز مباشرة فاعلية العنف ، حيث تبدو لدى النساء حالة الايجاب (الايجاب المشوه بالطبع ، باعتبار لبوسه الجنسي الوحيد : الختن) ، أما في حالة الذكور فتبدو حالة السلب . ولا نرى محمود خارج هذا الاطار رغم تمايز معنى ذكريات القرن الماضي بالنسبة له عنها بالنسبة للعمدة . فاعلية العنف

والامر كذلك تقوي المؤشر على حالة الثبات والجدب الذكوري مقابل (تحرك) نسوي ما . ننتقل الآن الى فاعلية المال ، وهي الغائبة كليا بالنسبة للنساء ، والمتواجدة بفوارق لدى الذكور . ان الفارق هنا بين محمود من جهة ، والعمدة واحمد من جهة اخرى . فلقد قرانا بديل المال لدى محمود في هجسه بالدراسة في باريس وكون تعويلــه على امكانية وساطة سيمون من بين جملة دوافعه نحوها . هذا الفارق يعيدنا الى ما لاحظناه للتو من فارق بين العمدة ومحمود في فاعلية العنف ، حيث بدا ان درجة الثقافة هي التي رسمت الفارق هناك ، مثلما يبدو انها ترسمه هنا ، ومثلما يبدو ان السن هو الذي يرسم الفارق الآخر في فاعلية الجنس بين محمود واحمد من جهة ، والعمدة من جهة أخرى .

هكذا يبدو ان الجميع في حالة سلبية بما تعنيه الكلمة من تشويه ، او عجز ، او احباط ، او تطامن . . سلبية تسم الفاعليات الثلاث : الجنس ، المال ، العنف . إن الشحن تبرز في هذه اللحظة الجديدة للقاء مع الآخر معطلة تقريبا ، الامر الذي يفسح للتاجر الكبير بما هو احالة على الغرب ، للسندباد الجديد حامد ، وللمامور ايضا (السلطة) (١) بالانفراد في الفاعلية . وبما ان سيمون التي كانت حاضرة في سائر اوصال الرواية

(١) لم نشا التعليق في هذا السياق على صورة المامور في المخطط الذي رسمناه ونكتفي بالقول هنا ان تغييب المامور في حقلي الجنس والمال يحيلنا على العمدة وعلى ثقافة المامور كما يحيلنا على الدور الروائي الذي وظفت له اشارات المامور في نهاية الرواية، بالمقابل نرى حضور المامور في حقل العنف وهو الذي واجه موت سيمون كما رأينا ، ثمة اذن ثلاثة عناصر هنا هي : العمدة ، الغرب ، و (وجود) السلطة نفسها ، الفاعلية الملثةمتعلقة بالعنصر الاخير ، فسيمون ، حامد ،العمدة ، كل ذلك حلقات في سلسلة المامور نفسه ، من ناحية اخرى علينا ان نذكر الان تمثيل السلطة بالمامور ، وظله الدراويشي ، وحاشية الموظفين ، وهذا ما يضيء نوعية السلطة التي تقدمها الرواية ، فالاقطاع مثلا لا وجود له ، والموجود بالقوة وبالفعل هو السلطة الجديدة التي يتربع على قمتها الضابط المشدود الى التاجر الكبير المتفرنس وحوله حاشية الموظفين ، انها سلطة البيروقراطية والتجار المستغربين براسها القمعي .

قد ماتت ــ وقد فصلنا في معالجة موتها ــ وبما ان حامد المستمر قد حسم انتماءه كما وضحنا ، فإن الآخر / الغرب يبدو في لحظة اللقاء الجديد (١٩٧٠) وقد تلبس لبوس حامد . وفي هذا كله ما فيه من مصداقية اذ تدورمساءلة واقع السبعينات ومطلع الثمانينات . ومن هنا تبدو تلك الميزة الاستشرافية للرواية ، الميزة التي لا يمتلكها الفن الا بقدر ما تكون قراءته للواقع ، للماضي والحاضر ، عميقة .

ان قراءة خطة تقديم الرواية لشخصياتها تؤيد ذلك ، فقد اختار سليمان فياض لعبة تقديم كل شخصية بصوتها ، بفقرتها الخاصة ، سواء لنفسها ، أم لبعض الآخرين ، أم لبعض الاحداث ، ومن هنا كان عنوان الرواية : اصوات . اما عناوين الفصول والفقرات فقد جاءت كما يلي :

عودة الغائب : المامور ــ احمد ــ العمدة ــ محمود .
دوامات في الدراويش : حامد ــ احمد ــ العمدة ــ احمد .
مذكرات محمود بن المنسي .
الحصار : أم حامد ــ زينب ــ المامور .

المامور اذن في البداية والنهاية ، ومعه نذكر فرصتي العمدة في الفصلين الاول والثاني ، سيمون فما الداعي الى افرادها بفرصة او اكثر طالما انها تسري في نسيج الرواية كله ؟ وسيمون تحيل على حامد بمعنى ما ، ولذلك كان له فرصة واحدة في الفصل الثاني . اما محمود الذي افسحت له الرواية في الفصل الاول ، واوقفت على مذكراته الفصل الثالث ، فقد جاء امره كما راينا ، رغم ما تحمله هذه الفسحة الكبرى من معنى التعويل عليه والاحتفاء به(١) .

---

(١) فيما يخص زينب وام حامد ، سبق أن تحدثنا عن فرصتهما الوحيدة في نهاية الرواية ، اما احمد فقد كانت فرصته جيدة كما نرى في نصف الرواية الاول ، ومتوازنة مع فرص الذكور الاخرين ، لكن صوته غاب فيما بعد حيث صارت الرواية وقفا على اصوات محمود والنسوة والمامور .

لقد مزج الكاتب بهذا البناء الروائي بين اسلوبي الاصوات والمذكرات في محاولة متواضعة للخروج على مألوف الرواية في السرد وفي ممارسة متواضعة للعبة التوازيات ، لكن السرد بدا رغم ذلك مسيطرا في تقديم الحدث والمكان والحالة ، ومن هنا كان تمايز الاصوات لغويا محدودا ، ان طموح الرواية لتقديم شقيقة بامتياز لسابقاتها من روايات الحكيم وحقي وسواهما لم يتجل هنا ، لكن الرواية استطاعت تحقيق قدر كبير من طموحها ، عبر تقديمها هذا البطل الجديد : التاجر ، وعبر نقلها لمركز اللقاء الى الدراويش ، فهذه النقلة جعلت للرواية معطيات زمانية ومكانية جديدة ، كما كانت شخصيات الرواية جديدة على مألوف عالم هذه الفئة من الروايات ، وقد استطاع سليمان فياض احكام ذلك كله ، فجاء عالمه الروائي غنيا بالمعطيات الجديدة وببعض المعطيات القديمة ايضا ، وجاءت رؤايته لهذا العالم الروائي محكمة الانسجام ، ومتبصرة في الواقع ، لم يربكها الا بحدود دنيا ، كما رأينا ، ذلك البريق وتلك العقد المتصلة بقطبي اشكالية وعي العالم والذات ، وعي النحن والآخر ، من باريس الى ركام التخلف التاريخي في الدراويش ، ولا تنال من صحة هذا القول السلبية المشخصة بقوة في قطب النحن ، فقد اشبعتنا الشقيقات السابقات لهذه الروايــة نرجسية وتعويضا مثلما اشبعتنا صغارا وتشويها حضاريا ، لقد كان لروايــة (اصوات) مداهــا النفسي والاجتماعي ــ الحضاري الخاص في ذلك العالم الذي صنعت ، وبتلك الرؤية التي حملت ، ولعلها بذلك استحقت ان تكون من المساهمات الاولى لتجديد رواية لقاء النحن بالآخر / الغرب . ولعل خير ما نختتم به هذه الدراسة هو هذا الذي قاله سليمان فياض نفسه في روايته : « حين أشرت الى القنديل والعصفور ، كانت الاشارة تحمل سخرية خفيفة ، لا من العملين فنيا ومضمونا ــ وهذا وارد عندي خارج مسألة روايتي ــ بل من الاتجاه العام الذي سارت فيه كل الروايات والاقاصيص العربية التي حاولت التعبير عن صدام

الحضارات ، صدام الشرق والغرب ، عن طريق حصره في لقاء الروح والمادة ، ذاتية الشرقيين وبخورهم الصندلي ، وموضوعية الغربيين وعلمانيتهم . وهذا فهم فرضه علينا كتاب الغرب امثال فلوبير ، مثلما فرضوه على قرائهم في فهمهم للشرق المعاصر ، وهو نفس الفهم الذي ساد عن الشرق في عصوره الوسطى ، لكأن تقييمات تلك العصور لم تشمل الغربيين ايضا ، او لكأن الشرق لم يتأثر ادنى تأثر بالتيارات الحضارية التي تسود العالم وتزحف عليه من عصر النهضة .

كنت الفت النظر دوما الى حصر الصدام فكريا وفنيا في هذا الاطار وفي هذا الفهم ، وكنت اعترض عليه ككل من خلال تجربة روايتي (أصوات) مثلما اعترض على حصر الصدام بصورة رومانسية في اطار (فرد) ، هو البطل في كل الروايات التي عددتها ، فرد شرقي يعاني صدمة حضارية مرة او مرتين في العمل الروائي ، مرة حين يظل مؤقتا في الغرب — سنوات — ومرة حين يعود الى الشرق بمكتسباته النفسية والعقلية ، يقضي بقية عمره . لقد حاولت في روايتي نقل تجربة الصدام في مسارها الواقعي ، من دائرة الفرد الى دائرة المجموع . لقد جاء الصدام في كل ما كتب ، وفيما كتبته انا ايضا في مسرح شرقي ، لكنه دوما في اطار فرد ، حتى جاءت (أصوات) فصار في اطار جماعة لأول مرة ، او هكذا حاولت. والحقيقة ان هذا الصدام لم يكن ابدا بمعناه التاريخي : من الغرب الى الشرق او من الشرق الى الغرب دوما صداما شرقيا ، وان برز الغرب طرفا فيه . ارى هذا فيما كتبوه وفيما كتبته، واذا كان ما فعلته تصحيحا لمسار الاتجاه في الرؤية ، وتوسعا لبؤرتها ، يمكن ان يعد اضافة ، فاني لارجو ايضا أن يكون مع هذه الاضافة اضافة اخرى ، هي ان (أصوات) تجيب بدرجة ما عن هذا السؤال: ما الذي يمكن ان نفعله بالتقدم والتحضر حين نحاول تمصيره او تعريبه ؟ او عن هذا السؤال : كيف يمكن ان يواجه

التخلف التقدم واثر هذه المواجهة غير العادلة بين الضعف والقوة ، بين القبح والجمال ، بين عالم نام يبحث عن نفسه ، وعالم متحضر ؟ ان اجابتي تحملها تجربة فنية قصصية ، دون ان تقدم اطروحة فكرية مباشرة ومتكاملة . لنقل انها تثير الامر من خلال عمل ادبي ، يمكن ان يناقش ، لانه معاش مرتين ، مرة كتاريخ نعانيه في بلادنا ، ومرة في دائرة ما كتب من اقاصيص هذا الصدام وروايلته في اتجاه رومانسي ، او في اتجاه واقعي ، في دائرة فرد ، او دائرة قرية زراعية وحرفية ، لم تجمعها بعد معطيات فلسفية لحضارة ، ولم تنتظم بعد في سلك الانتاج الكبير (راسماليا كان ام اشتراكيا) .

واود ان اشير هنا الى موضوع نقدي ، تثيره في نفسي هذه النوعية من الروايات والاقاصيص ، قبل ان اخط حرفا في روايتي .

ان اعمال الصدام الادبية ، هي في تقديري ، من انضج ما كتب حتى الآن في حقل القصة العربية ، بدءا من رحلات احمد فارس الشدياق في « الساق على الساق » الى « تخليص الابريز في تلخيص باريز » لرفاعة الطهطاوي ، الى كل العناوين التي ذكرتها . ولعل النقاد يتتبعون مسار الرؤى والتيارات الفنية في القصة العربية ، ويرصدون تطور هذه القصة من خلال تلك الاعمال »(١) .

(١) انظر الملحق الثقافي لجريدة الثورة ، مذكور سابقا .

صور من الشخصيات اليهودية في الرواية

الشامية المعاصرة

د. ابراهيم الفيتومي
جامعة اليرموك

استراتيجية عدوانية :

ما ان اعلن عن ميلاد دولة اسرائيل عام ١٩٤٨ حتى وقف ((ميناحيم بيجن)) يخطب في الجماهير اليهودية ، محددا جانبا من استراتيجية الصهيونية وخططها بعيدة المدى اذ يقول : (.. ان دولة اسرائيل قد قامت ، ولكن يجب ان نعلم أن دولتنا لم تتحرر بعد . ان المعركة مستمرة ، والسواعد اليهودية هي التي ستحدد حدود دولتنا .

وهكذا تقف الحقيقة الآن ، وهكذا ستكون المعركة المقبلة ... ان بلادنا المعطاة لنا من الله (؟!) هي وحدة لا تتجزأ ، وكل محاولة لتجزئة اسرائيل ليست جريمة فحسب ، بل هي كفر وخيانة . ان الذي لا يعترف بحقنا في بلادنا كاملة ليس منا ، وليس له الحق ان يعيش في الجزء الذي نحكمه الآن ....)(١) .

ودارت عجلة الزمن ، وتوالى التوسع الصهيوني الذي بلغ ذروته عام ١٩٦٧ ، حيث تحقق للغزاة الكثير مما حلموا به منذ قرون ، وما زعموا انه نبوءة توراتية بامتداد دولتهم من الفرات الى النيل .

منذ فجر النكبة الاولى التي كانت بمثابة صدمة عنيفة اصابت كل عربي على امتداد الوطن العربي ، اخذت القضية الفلسطينية تستقطب العديد من الدراسات والبحوث ، وكان من بينها فن الرواية الذي اتخذ من هذه القضية الفاجعة حجر زاوية .

ومن الملاحظ ان المطابع دفعت الى الاسواق عددا هائلا من الروايات الشامية المعاصرة التي ركزت الضوء على نكبة فلسطين عبر مراحلها الفاجعــة .

ان اهم ما يطمح اليه هذا البحث هو جمع شتات الروايات الشامية التي عرضت لشخصية اليهودي قبل نكبة عام ١٩٤٨ وبعدها ، لنرى الى اي مدى استطاع الروائيون استيعاب ابعاد تلك الشخصية .

لقد توزعت صورة اليهودي في الرواية الشامية المعاصرة على العديد من هذه الاعمال الروائية ، وتراوح التركيز عليها فجاءت عابرة في بعضها ، بينما امتدت في بعضها الآخر ، وهي في مجموعها تمثل زوايا عدة من ابعاد هذه الشخصية التي تلح علينا لتقديم المزيد من الدراسات الموضوعية المتأنيــة .

(١) ميناحيم بيجن ـ الثورة ـ ترجمة سمير صنبر ـ دار النشر للجامعيين ـ بيروت ـ ص ٢٢٢ .

وجدير بالذكر ان الروايات الشامية التي صدرت اثر نكبة عام ١٩٤٨ وحتى أوائل الستينات ، قد تركزت حول وصف ابعاد النكبة فلسطينيا وعربيا ، بينما ظلت شخصية « اليهودي » في الظل .

اليهودي الدجال :

من الروايات الشامية التي تعرضت لصورة اليهودي قبل نكبة عام ١٩٤٨ رواية « حسن جبل » للروائي السوري « فارس زوزور » ، وقد تركز موضوعها حول نضال الشعب السوري ضد الاحتلال الفرنسي من جهة وظلم الطبقة الاقطاعية من جهة اخرى . وقد عرضت الرواية في جانب منها ، صورة اليهودي المحتال وحكايته مع « حسن جبل » الشاب المناضل الذي فر من السجن بعد ان حكم عليه الفرنسيون بالاعدام .

دخل حسن احد الحمامات العمومية في حي الصالحية بدمشق ، واودع كيس نقوده لدى القيم على الحمام ، وكان قد تسلم تلك النقود الذهبية من احد زعماء الثورة لشراء اسلحة . وما لبث ان استعاد نقوده وسار في احد الازقة ، ونظر الى ارض الشارع فاذا بعينه تقع على محفظة التقطها في الحال ، ووجدها محشوة بالليرات الذهبية ، وفجأة .. سمع صوتا يردد :

« .. يا هو ضاعت « المصاري » ... « يا هو ضاعت المصاري » ... كان الشيخ يتلوى منحنيا على نفسه . ضاعت معالمه في شهقات بكائه الشاكل ولا يبدو منه غير طربوش طويل يزيد منظره كآبة وحسرة ، وهو ينعب بصورة تفتت الحجر الاصم (٤) .

وراح يتمسح بحسن جبل وكأنه ، هو لا غيره ، من يستطيع أن يخرجه من محنته .

لماذا ؟ الانه لا يجد غيري في هذه الظلمة ؟ وما أدراه بأنني عثرت على المحفظـة ؟

ـ « يا هو ضاعت المصاري . . . يا هو ضاعت المصاري . . . »(١) .

ويشفق حسن جبل على ذلك اليهودي العجوز ، ويعيد له المحفظة ، فيقوم اليهودي بمد خمسين ليرة ذهبية ، ويرد المحفظة لحسن الذي يكتشف ، بعد فوات الأوان ، ان النقود التي بقيت في المحفظة هي نقود ذهبية مزيفة !.

ويبدو ان الكاتب لم يكن حريصا على استكمال ابعاد هذه الشخصية ، اذ تجاوزها سريعا الى غيرها من الشخصيات التي شغلته وتمثلت في قطاعين ، الاول شخصيات فرنسية تجسد العسف والارهاب ، ويدور في فلكها الاقطاعيون من البكوات والافوات ، والثاني شخصيات وطنية من كافة القطاعات تقاوم الظلم والارهاب .

صورة جديدة :

اذا كان اليهود قبل عام ١٩٤٨ يقبعون في الظل ، ويتآمرون في الظلام بعيدا عن العيون ، فان الصورة تأخذ اطارا جديدا بعد النكبة .

ومن الظواهر اللافتة ان كثيرا من الروايات الشامية ، التي عرضت للنكبة عام ١٩٤٨ او لجانب منها ، لم تركز الضوء على اليهودي الصهيوني كشخصية فردية رامزة بقدر ما عرضت صورا من الارهاب الصهيوني ، من خلال تصوير آثار الدمار التي لحقت بالمدن والقرى الفلسطينية ، والمذابح العديدة التي ارتكبتها العصابات الصهيونية قبل قيام الدولة ، والجيش اليهودي اثر اعلان الكيان العنصري ، والآثار التي ترتبت على

(١) فارس زرزور ـ حسن جبل ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٧١ ـ ص ٢٣٦ .

نزوح الفلسطينيين عن ديارهم قسرا نحو قول « جبرا ابراهيم جبرا » في روايته « صيادون في شارع ضيق » على لسان « جميل فران » الشخصية المحورية وكان جميل هذا يحب « ليلى شاهين » ابنة جيرانهم في القدس وعلى وشك الاقتران بها ، عندما وقعت الاحداث الدامية عام ١٩٤٨ : (... لمع وميض غاشم ، واهتز البيت كما لو ان زلزالا قد ضربه ، وطار الزجاج وتحطم على الارض ... وعندما نظرت الى الخارج صرخت مذعورا :

كان بيت آل شاهين ركاما كبيرا من الحجارة لا يكاد يرى خلال الليل الاسود . ونزلنا الدرج بسرعة وخرجنا الى الريح العاصفة . ماذا كان بوسعنا ان نفعل ؟ جاء اناس آخرون خلال دقائق ، وبدانا نرفع الحجارة لنرى ان كان ثمة من حياة تحتها . كنت اتمتم لنفسي : « يارب احفظ حياة ليلى ، احفظ حياة ليلى يارب ! » وكالمجنون ، تسلقت الانقاض والحجارة الكبيرة وقضبان الحديد في امل يائس . ثم شعرت بشيء ناعم يرتطم بيدي ، فحفرت حوله . كانت يدا مقطوعة من الرسغ . كانت يد ليلى ، وخاتم الخطبة يحيط باصبع الخنصر ، فجلست وبكيت . »(١) .

ويمضي جميل فران فيعرض لنا جانبا آخر يجسد بعض آثار النكبة الفاجعة : (.. كانت هناك هدنة ، لكن اللاجئين اتوا باعداد متزايدة . كانوا يحملون خرقهم وحزم امتعتهم ويدفنون اطفالهم ، دون احتفال كبير بالمراسم ، تحت اشجار الزيتون . واستقرت قطع اللحم الممزقة بين الازهار البرية دون ان يتمكن احد من فصل اللحم الانساني عن لحم الحيوانات . وفي الباحة الواسعة لكنيسة المهد البيزنطية نامت كتلة

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا ـ صيادون في شارع ضيق ـ ترجمة د . محمد عصفور ـ دار الآداب بيروت ـ ص ١٨ صدر بالانجليزية عام ١٩٦٠ وترجم الى العربية عام ١٩٧٤ .

متشابكة ممزقة من الفلاحين والبغال والجمال ، ولم يكن يعلو على بكاء الاطفال الجوعى الانهيق الحمير »(١) .

ان ما عرضه جميل في اللوحتين السابقتين يلقي الضوء على جانب من شخصية « اليهود » كعصابات ارهابية سفكت الدماء وهدمت البيوت وشردت السكان .

وتتكرر صور المأساة في العديد من الروايات الشامية التي لجأ كتابها الى التقارير المباشرة والنبرة الخطابية،مما افقدها الكثير من قيمتها الفنية نحو قول « هارون هاشم رشيد » في روايته « سنوات العذاب » على لسان « منى » الشخصية الاولى في الرواية التي تحكي ما ارتكبه اليهود من جرائم في قطاع غزة : (... اليهود مرادف للصوص .. اللصوص .. الا يتسلل اللصوص عبر الظلام .. واليهود جاءوا في الظلام .. لم تعرفهم الشمس .. لم يعرفهم النور .. ابدا انهم من مخاض الظلام .. من اعماقه .. كل رجس الظلام فيهم .. كل سواده في قلوبهم .. غدره في غدر طبائعهم .. يهود .. يهود .. « ملعون ابو اليهود »)(٢) .

ان هذا اللون من الروايات ، وهو كثير كثرة مفرطة ، قد عرض للشخصية اليهودية الصهيونية الجماعية في صور سيطرت عليها العاطفية المسرفة بحيث جاء معظمها اقرب الى الوثائقية منه الى الواقعية الفنية .

الشخصية الرامزة :

اذا كانت روايتا جبرا ابراهيم جبرا وهارون هاشم رشيد واشباههما، قد ركزتا الضوء على « اليهود » كجماعات ارهابية عنصرية ، فانه يهمنا ان نستعرض هنا صورة « اليهودي الصهيوني » الذي يمثل شريحة

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا — المصدر السابق — .

(٢) هارون هاشم رشيد — سنوات العذاب — عالم الكتب — القاهرة — ١٩٧٠ — ص ٣٥ ص ٢١ .

لقطاع من الشعب اليهودي الذي اغتصب فلسطين . وتلك قضية تستحق الدراسة والتحليـــل .

لقد حاول « امين شنار » في رواية « الكابوس » ان يعبر بالرمز عن اسباب النكبة . وما حل بالشعب الفلسطيني مـن ويلات اثر استيلاء الصهاينة على ارض الوطن ونلتقي في الرواية بشخصية الخواجا موسى ، حيث يعرض لنا الكاتب ملامحه الخلقية والخلقية على لسان احـدى الشخصيات الفلسطينية « جد فرحات » : (... وجهه ــ تذكر باولدي المجهول ــ احمر طويل ، ذو وجنتين بارزتين وعينين واسعتين زرقاوين، يعلوهما حاجبان غليظان ، يختلط بياض شعرهما بسواده . اذا حدقت في عينيه ، وجدت صفرة صديدية تسيل على بياضهما ، كانما هي تنبع من قلبه . وفي اذنيه شعر اسود كث . وهو حليق الشارب واللحية . لولا شعرات مزروعـة في وجنتيـه وحوصلته النابتة كحوصلة الديك الهزيل . وهو طويل القامة ، يرتدي ثيابا قديمة حائلة اللون مكونة من سروال خاكي مشدود الى كتفيه بشبال رث ، وقميص ازرق مغلـق القبة ، وسترة خاكية سميكة القماش ، لها جيوب بارزة ، وحزام قماشي مفكوك ، وفوق ذلك كله ، قبعة غليظة تستر راسه ، مشدودة بسيور جلدية سميكة .)(١)

ان « الخواجا موسى » يرمز الى اليهود الغرباء الذين تسللوا الى ارض فلسطين ، واستوطنوا فيها بمساعدة الانتداب البريطاني والوكالة اليهودية قبل عام ١٩٤٨ .

واذا كان التقرير السابق يرسم ملامح الشخصية مـن الخارج ، فان صفاتها النفسية تجمع المكر والدهاء والدسائس، اذ ينجح في بث

(١) امين شنار ــ الكابوس ــ دار النهار ــ بيروت ــ ١٩٦٨ ــ ص ١٣٦ .

الفرقة والاحقاد بين اهالي القرية الفلسطينية ، من خلال نفوذه واعوانه التي بثهـا في القرية التي يمزق اهلهـا التخلف الحضاري والعصابات والثارات والمنازعات بين الحمائل .

ويأتي الطوفان في النهاية .. طوفان الاحتلال البغيض ، وتتداعى القرية لتسقط في ايدي الاعداء . كانت القرية « فلسطين » تقبع خلف القرون ، لم يقدر لاحد من اهلها ان يرى السيارة « الحضارة » ، كما ان الجميع قد نسوا الشيخ الكبير « الدين » ، فكان ان ضاعت القرية وضاعـوا .

ونمضي قدماً الى رواية اخرى فنلتقي بصورة اليهودي الصهيوني الذي يعمل ضابطا في الجيش الاسرائيلي ، ففي روايـة « ستة ايام » لحليم بركات يحل بقرية « دير البحر » التي ترمز الى فلسطين ما حـل بالقرية في رواية « الكابوس » ، ذلك ان « دير البحر » كانت محجوبة عن نور الشمس « الحضارة الحديثة » ، كما ان اهلها متنازعون ، بيد ان الخطر الخارجي « اليهود » قد وحدهم ، فقرروا ان يقفوا في وجه الغزاة ، واجمعوا امرهم ، واتفقوا على شراء السلاح ولكن بعد فوات الاوان .

لقد انطلق « سهيل » الشاب المثقف الذي درس في الخارج ، عبر الحدود الى بلد عربي مجاور لتدبير امر السلاح لصد الغزاة ، الا انه وقع في كمين نصبه الاعداء حيث اقتيد الى أحد السجون ، ولاقى الوانا من التعذيب الذي استمر خمسـة ايام دون ان يعترف للضابط اليهـودي بشيء . وفي اليوم السـادس يأمر الضابط بوقف التعذيب . ويصعد الى سطح السجن مصطحبا معه سهيلا ، ويشير الى مكان بعيد الى الشمال :

« ــ ترى النيران هناك ؟

ــ اراهـا .

ــ تعرف ما هي ؟ اقصد اين هي ؟

كانت (دير البحر) تشتعل بعد ان اقتحمها الاعداء .

... الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيوم سوداء . الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يبتهل للغيوم والرماد . شيء يتقلص في وجوده . ستة ايام بلا ضجر .

ماذا يفعل غداً ؟ الغيوم والرماد ... »(١) .

ان الرمز الشفاف هنا يشير الى ان احتراق « دير البحر » « احتلال فلسطين » ، سوف يؤدي يوما الى الخصب « عودة الحياة » عبر الصحوة التي لا بد منها لاستعادة ما ضاع . قد تأتي الهزيمة من الخارج ، الا ان ذلك لا يهم ما دام هناك اصرار من الداخل على مواصلة النضال .

ان صورة العدو الصهيوني ، التي جاء الضابط اليهودي رمزا لها ، لم تتوقف عند تعذيب السجناء ، كما لم تقنع بقتل العديد من اهالي « دير البحر » وتشريد الباقين ، بل قامت باحراق البلدة لطمس معالمها ، اشارة الى همجية هؤلاء الغزاة .

وفي صورة اكثر عمقا ، واشد نضجا من الصور السابقة يعرض لنا غسان كنفاني شخصية اليهودي الصهيوني الذي ولد في فلسطين والتحق بالجيش الاسرائيلي . وتحكي الرواية الاولى « ما تبقى لكم » مأساة اسرة فلسطينية تشتت شملها إثر حرب عام ١٩٤٨ ، حيث سقط « ابو حامد » رب الاسرة في ساحة النضال ، وهاجرت الام الى الضفة الغربية ، بينما هاجر حامد الابن واخته مريم الى قطاع غزة .

---

(١) حليم بركات ــ ستة ايام ــ دار مجلة شعر ــ بيروت ــ ١٩٦١ ــ ص ٢٣١ وانظر . د. شكري عياد ــ الرواية العربية المعاصرة وازمة الضمير العربي ــ مجلة عالم الفكر ــ الكويت ديسمبر ١٩٧٢ ــ ص ٢٣ .

وفي عـام ١٩٥٦ يقع القطاع في قبضة اسرائيل ، ويوهم « زكريا » الشاب الذي يعمل لحساب العدو ، مريم بأنه يحبها دون أن تعلم حقيقة امره . كانت تنتظر عودة ابن عمها الذي وعدها بالزواج قبل احداث ١٩٤٨ ، ولكنه اختفى ، واخذ شبابها يذوي ، وعندما جاء زكريا ظنت ان الفرصة مواتية .

وذات يوم ، عندما كان حامد يقف في طابور الذل لاستلام الاعاشة ، تسلل زكريا الى البيت والتقى بمريم ؛ وفي لحظة ضعف اعتدى عليهـا وسلبها اغلى ما تبقى لها بعد النكبة . واضطر حامد مرغما أن يوافق على الزواج . لقد استحالت حياة حامد بعد ذلك الى جحيم لا يطاق ، فقرر في النهاية ان يتسلل الى الضفة الغربية بحثا عن امـه ، وعبر صحراء النقب الممتدة يجد نفسه وجها لوجه أمام جندي اسرائيلي ، فينقض حامد عليه ، ويجرده من رشاشه الصغير ومسدس الاشارة ، ويضع نصل السكين فوق عنقه ، فينهار الجندي في استسلام ذليل . قام بتفتيش جيوبه بدقة ، فعثر على هويته التي لم يعرف مما كتب عليها الا كلمة « يافا » التي تتوسط الختم .. ويسأل حامد الجندي عن الطريق الى الظاهرية ، وعن « يافا » وما حل بها بعد الاحتلال ، لكن الجندي يلتزم الصمت : (.. ما اسمك ؟ عبث ، حتى لو كنت تفهم ما أقول ، فلن تقول الحقيقة . انناندور في حلقة مفرغة ، والوقت لا يمكن ان يكون ضدنا نحن الاثنين معا ، وبصورة متساوية ...)(١) .

ان لغة الحوار مع العدو لا تجدي ابدا ، لانه لا يفهم الا منطق القوة فحسب ، ويمضي هذا الصراع الدرامي الى نهاية الرواية التي تركهـا

(١) غسان كنفاني ـ ما تبقى لكم ـ الآثار الكاملة ـ المجلد الاول ـ دار الطليعة بيروت ـ ١٩٦٦ ـ ص ٢٠٩ .

بالكاتب مفتوحة ، فلا حامد قتل أسيره الجندي الاسرائيلي ، ولا الدورية التي كانت تجوب الصحراء عثرت على الخصمين وخلصت الاسير .. انها نهاية تعكس جانبا من هذا الصراع المفتوح بين العدو الاسرائيلي واصحاب الحق المشروع .. انه صراع لا يعلم الا الله ابعاد نهايته .

ويطل عام ١٩٦٧ بوجهه الكالح ، وتستولي اسرائيل على المزيد من الارض ، ويكون اللقاء بين عرب فلسطين ، الذين لم يهاجروا عام ١٩٤٨ ، وعرب الضفة الغربية .. انه لقاء تم تحت اسنة الحراب ، وفرضته ارادة العدو ، وكان كل عربي يتمنى لو كان لقاء مشرفا إثر نصر مؤزر .

وتفجر تلك الاحداث الفاجعة اشجان كاتب الرواية ، فيستوحي غسان كنفاني موضوع روايته « عائد الى حيفا » من خلال هذا اللقاء الحزين .

عندما هاجم اليهود حيفا عام ١٩٤٨ خرج سعيد س. من منزله « بالحليصه » ، وخرجت زوجته تبحث عنه تاركة طفلها الذي لم يتجاوز عمره خمسة اشهر ، الا انها لم تستطع العودة الى المنزل بسبب النيران الكثيفة ، واستقر المقام بسعيد وزوجته صفية في رام الله .... منذ ذلك اليوم الاسود وصفية لا تكف عن التفكير في ابنها « خلدون » الذي نسيته هناك . وتلح صفية على زوجها ، اثر حرب عام ١٩٦٧ ، للقيام برحلة الى حيفا بحثا عن خلدون . ويصل الزوجان الى منزلهما بحيفا ويقرعان الجرس ، فتخرج « ميريام » اليهودية وتدعوهما الى الدخول ؛ ومن خلال الحديث الذي دار بين الطرفين نعلم ان ميريام وزوجها قد هاجرا من بولونيا ، ولما كانا لا ينجبان اطفالا ، فقد عرضت عليهما دائرة الهجرة تبني الطفل خلدون ومنحتهما بيت سعيد . س كي يقيما فيه .

وتنتظر صفية وزوجها عودة ابنهما بترقب شديد ... ويا له من لقاء فاجع .. دخل شاب طويل القامة يلبس بزة عسكرية .. لقد اصبح « خلدون » يحمل اسم « دوف » .

اما « ايفرات كوشن » زوج ميريام فقد جاء مهاجرا الى فلسطين بحثا عن ارض الميعاد ، وفي اعماقه ترقد ذكريات مريرة لمعسكرات النازية ، لكنه لقي مصرعه في سيناء عام ١٩٥٦ . ان اليهودي الذي ملأ الدنيا صراخا وعويلا وشكوى من النازية ، جاء الى فلسطين ليمارس نفس الطقوس الارهابية ، بل ان ما تقوم به سلطات الاحتلال من جرائم ، يفوق ما كانت تقترفه النازية .

ونتابع الحوار في الرواية الذي يستمر صاعدا كاشفا بموضوعية عن مرمى الكاتب ؛ فحين اصرت «صفية» على استعادة ابنها خلدون ، عرضت « ميريام » ان يترك الخيار « لدوف » الذي نظر باستغراب الى هذين الضيفين امه وابيه . . .

(. . . وامتد الصمت طويلا ، الا ان صفية زوجة سعيد سألت بصوت خفيض :

ــ « الا تشعر بأننا والداك ؟ » .

ولم يعرف احد لمن كان السؤال . فلا شك ان ميريام لم تفهم ، ولا الشاب الطويل القامة . اما سعيد فلم يرد : كان قد انهى سيكارته في تلك اللحظة ، فقام الى الطاولة ليطفئها ، واضطر ــ كي يفعل ذلك ــ ان يزحزح القبعة من مكانها ، وفعل ذلك وهو يبتسم بسخرية ، ثم عاد الى مكانه وجلس .

وعندما قال الشاب ، وقد تغير صوته تماما :

ــ « دعونا نتحدث كأناس متحضرين » .

واخذ سعيد يضحك مرة اخرى ، ثم قال :

ــ « أنت لا تريد أن تفاوض . . أليس كذلك ؟ كنت تقول انك ، أو انني ، في الجهة الاخرى . . ماذا حدث ؟ هل تريد ان تفاوض أم ماذا ؟ » .

وسألته صفية مستثارة :

ـ « ماذا قال ؟ »

ـ « لا شيء » .

وعاد الشاب نوقف ، وأخذ يتحدث وكأنه حضر تلك الجمل منـذ فترة طويلة :

ـ « انا لم اعرف ان ميريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث او اربع سنوات . منذ صغري وانا يهودي . اذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وادرس العبرية . وحين قالا لي انني لست من صلبهما لم يتغير أي شيء . وكذلك حين قالا لي ـ بعد ذلك ـ ان والدي الاصليين هما عربيان ، لم يتغير أي شيء ، لا ، لم يتغير . ذلك شيء مؤكد . . ان الانسان هو في نهاية الامر قضية » ويمضي هـذا الحوار الهادف العميق فيقول « دوف » :

ـ « بعد ان عرفت انكما عربيان كنت دائما اتساءل بيني وبين نفسي : كيف يستطيع الاب والام ان يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس ويهربان ؟ وكيف يستطيع من هو ليس امه وليس اباه ان يحتضناه ويربياه عشرين سنة ؟ عشرين سنة ؟ »)(١) كيف نسي الفلسطينيون القضية طيلة هذه المدة ، ولم يحاولوا استرجاع ما سلب ؟ وهل يمكن ان يستعاد ما ضاع قبل عشرين عاما من خلال الحوار الهادىء ؟

لقـد درج كثير من الروائيين على القـاء اللائمة على الصهيونيـة والاستعمار وعملائهما . الا ان الكاتب هنـا يضع الفلسطيني امـام

(١) غسان كنفاني ـ عائد الى حيفا ـ الآثار الكاملة ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٧٠ ـ ص ٣٩٨ وما بعدها .

مسؤولياته .. كان يتوجب عليه الا يركن الى الدعة في انتظار من يحرر له الارض ويعيدها اليه . وتلك نظرة موضوعية تنم عن رؤية عميقة للمشكلة الفلسطينية من خلال الارتباط بأرض الواقع .

ان سياسة التهويد ستظل قائمة ، ولسوف تمتد وتستشري لتأخذ صورا اشد قسوة ان لم يتنبه اصحاب الحق الى واجبهم المقدس تجاه الوطن السليب .

واذا كانت الصور السابقة ترسم جانبا من جرائم العدو ، ومعاناة الفلسطيني بعيدا عن الارض ، فان عرب الارض المحتلة عام ١٩٤٨ لم يكونوا اقل معاناة من اخوتهم الذين تشتتوا في اصقاع الارض .. فقد استولى العدو على بيوتهم وممتلكاتهم الاخرى ، وكمم افواههم ، وفرض عليهم رقابة مشددة للغاية ، وقيد حرياتهم اذ لا يستطيع الواحد منهم ان يسافر من مقر اقامته الى اي مكان في الارض المحتلة الا بتصريح مسبق من الحاكم العسكري .

هنا يطل علينا اميل حبيبي بروايته التي تحمل عنوان « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل » ممتطيا صهوة الكلمة ، مصورا بالرمز تلك المعاناة التراجيدية لاهلنا هناك .

لقد توسل الكاتب بالاسلوب الجحوي الذي يفيض سخرية مرة ، واسى عميقا ليكون في مأمن من سياط الجلادين ، فيجعل من الشخصية المحورية في الرواية « سعيد » رجلا يبدو وكأن في عقله لوثة ، وهو غبي كحمار ، بيد ان هـذا الغباء الظاهري يشكل غلالة رقيقة تستر ذكاءه المتوقد ، وعقله اللماح ، ونقده اللاذع للاوضاع المتردية داخل الارض المحتلة ، وما يلاقيه الفلسطيني من عسف واضطهاد واذلال .

وهذه الشخصية العجيبة تجمع النقيضين ، فهو سعيد ولكنه ابن النحس ، كما انه متشائم ومتفائل في اللحظة نفسها ، ومن هنا فهو

« متشائل » لانه يجمع طرفي القضية ... هكذا علمته الحياة ، وهكذا قضت عليه الاقدار .. فحظه العاثر يقوده ابدا الى مخافر الشرطة ومقر رجال المخابرات فيتشاءم ، ولكنه عندما يتأمل الموقف يشعر انه كان من الممكن ان يقع له اسوا مما وقع فيتفاءل !.

هاجر سعيد الى لبنان اثر احداث ١٩٤٨ ، ولكنه شعر ان حياته لا تساوي شيئا بعيدا عن الارض ، نتسلل عائدا الى حيفا ، مسقط راسه ، عبر الحدود اللبنانية مزودا بنصيحة المرحوم والده بأن يتصل بالسيد « الادون سفارشك » الذي سيبذل له كل مساعدة ، ذلك ان المرحوم كان متعاونا مع الخواجا في الماضي .

وما ان يصل الى منزله بحيفا حتى ترصده العيون ، ويرسل مخفورا الى مقر الحاكم العسكري وهو يركب حمارا احبه حبا جما ، ذلك ان سعيدا ظل على قيد الحياة بفضل حمار !... فعندما اطلق الجنود الاسرائيليون النار عليه اثناء فراره الى لبنان اختبأ خلف حمار تلقى رصاصة صرعته ، ولولا ذلك الحمار الذي افتدى سعيدا لكان الآن في عداد الموتى .

ويصر سعيد اثناء التحقيق على انه كان في زيارة لاحد اقاربه ، ولم يأت متسللا الى الوطن ، فيطلق سراحه ، الا ان العيون ترصد حركاته وسكناته ، حيث تصل اخباره اولا بأول الى « الرجل الكبير » في المخابرات الاسرائيلية .

وعلى مدار الرواية نلتقي بصور من العسف الصهيوني : (... خرج بعض اولاد قرية « الطيبة » ، يتراوحون في العمر بين تسع سنين واثنتي عشرة سنة ، فمضوا قدما الى مدينة « نتانيا » ليروا البحر بالعيون بعد ان سمعوا هدير موجه بالآذان . القي القبض عليهم . فاقتيدوا الى المحكمة العسكرية . فأوقع حاكم المحكمة العسكرية على هؤلاء الاولاد عقوبة

الغرامة . فمن عجز عنها فبما يملكه ، حتى الطفل ، وهو الحياة ، شهرا في السجن ، ولما عجز احد الاولاد عن دفع الغرامة ، افتداه والده بحياته شهرا في السجن . أبى الحاكم الا ان يزيد على سنن الطبيعة شهرا واحدا، فأمر ان تفتديه والدة الولد بشهر عاشر من حياتها بعد شهور الحمل التسعة . . .) .

لقد صار العدو ــ حتى حريات الاطفال ــ فحظر عليهم الاقتراب من شاطىء البحر الذي كان يوما لهم . وتمضي حياة سعيد ابي النحس المتشائل على هذه الصورة من الذل والخنوع،ويتزوج من باقية ،ويرزقان غلاما ، فيقرر سعيد ان يسميه « فتحي » ، لكنه يتراجع عن هذا الاسم خوفا من غضب « الرجل الكبير » ، ويسميه « ولاء » الذي يترعرع وسط هذا الجو المترع بالخوف والتوجس . وعندما يصبح يافعا يتوهم ابوه ان هذا الابن سيكون صورة من اسمه ، وسيسلك طريق ابيه ، الا ان سعيدا يفاجأ ذات يوم باستدعاء السلطات له ويصحبانه وزوجته الى باب احد السراديب حيث اعتصم ولاء حاملا سلاحه ، معلنا رفضه لحياته الذليلة الخانعة .

وتحاول الام ان تقنع ابنها بالاستسلام عبر حوار عميق :

« . . ولاء يا ولدي ، الق سلاحك واخرج !

ــ يا امرأة ، يا التي جئت معهم ، الى اين اخرج ؟

ــ الى الفضاء الرحب يا بني . كهفك ضيق . وسوف تختنق فيه .

ــ اختنق ؟ . . اتيت الى هذا الكهف كي اتنفس بحرية . مرة واحدة ان اتنفس بحرية !

في المهد حبستم عويلي . فلما درجت ابحث عن النطق في كلامكم ، لم اسمع سوى الهمس . في المدرسة حذرتموني : احترس بكلامك !

فلما اخبرتكم بان معلمي صديقي ، همستم : لعله عين عليك ! ولما سمعت حكاية الطنطورة ، فلعنتهم ،

همستم في اذني : احترس بكلامك !

فلما لعنوني :

احترس بكلامك !

وحين اجتمعت باقراني لنعلن اضرابا ، قالوا لي ، هم ايضا ، احترس بكلامك !

وفي الصباح ، قلت لي ، يا اماه : انك تتكلم في منامك ، فاحترس بكلامك في منامك ! ... وكنت ادندن في الحمام ، فصاح بي ابي : غير هذا اللحن . ان للجدران اذانا . فاحترس بكلامك !

احترس بكلامك ! احترس بكلامك !

اريد الا احترس بكلامي ، مرة واحدة !

كنت اختنق !

ويستمر هذا الحوار الباذخ صاعدا معبرا :

ــ اماه ، اماه ، حتى متى ننتظر برعمة الزنابق ؟

ــ لا تنتظر يا بني . انما نحن نحرث ونزرع ونتحمل حتى يحين الحصاد .

ــ متى يحين الحصاد ؟

ــ تحمل !

ــ تحملت عمري .

ــ فتحمل ! ..

ــ سئمت خنوعكم ...)(١)

(١) اميل حبيبي ــ الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل ــ دار ابن خلدون /بيروت/ ١٩٧٤ ــ ص ١٤٠ وما بعدها .

رغم بطش العدو وارهابه ، رغم حرص الاهل من الارض المحتلة على تجنيب ابنائهم شر العيون والسجون ، الا ان كل ذلك لم يمنع قطاعا من الشباب الفلسطيني من ولدوا بعد نكبة ١٩٤٨ ان يتمردوا ويملوا حياة الذل والخنوع .

ان جيل النكبة من الآباء ، كما يراه الكاتب ، جيل عقيم لانه هادن العدو واستكان ، وارتضى حياة الذل والهوان ، ولكن الامل المرتجى سيأتي من الاجيال القادمة .

واذا كان غسان كنفاني قد دان بشدة عملاء العدو الصهيوني امثال الخائن « زكريا » في رواية « ما تبقى لكم » ، فان اميل حبيبي يسجل بدوره هذه الادانة لقطاع من عرب فلسطين الذين لم ينزحوا عن الديار بعد حرب عام ١٩٤٨ ، وراحوا يتملقون العدو حرصا على مصالحهم الخاصة : (... أنت في كل سنة في عيد الاستقلال ، ترى العرب يرفعون اعلام الدولة ابتهاجا ، اسبوعا قبل العيد واسبوعا بعد العيد . وتتزين « الناصرة » باكثر مما تتزين به « تل ابيب » من اعلام خافقات .

وفي وادي النسناس ، بحيفا ، حيث تآخى العرب واليهود الفقراء ، يعرف بيت العربي من بيت جاره اليهودي باعلام الدولة الخفاقة فوق بيت العربي فحسب .

اما بيت اليهودي فحسبه انه يهودي . وكذلك السيارات في عيد الاستقلال ، تعرف قومية صاحبها باعلامها الخفاقة . فلما سألت احد أبناء قومي ــ يقول سعيد ــ عن السر في هذا الامر ، اجاب : خيال يا اخ ! هؤلاء اوروبيون خيالهم باهت ، فنرفع الاعلام حتى يروا بعيونهم ..)(٢)

(٢) المصدر السابق .

ان هذه المواقف التي سقناها على سبيل التمثيل هي فيض من غيض ، وكلها تلتقي عند تجسيد صورة اليهودي الصهيوني التي تفيض حقدا وقسوة ووحشية .

من خلال عرض اهم المضامين التي تتصل بصورة الشخصية اليهودية الجماعية ، او اليهودي كشخصية فردية رامزة ، نلاحظ ان الرواية الشامية التي عرضت لليهود تشكل كما هائلا . بيد ان الكثير منها ركز الضوء على جرائم الصهيونية في فلسطين . وما تركته النكبة من آثار فاجعة .

وقد عمد العديد من كتاب هذه الروايات الى العاطفية المسرفة ، والخطابية ، والتقارير المباشرة ، مما افقد تلك الروايات بعدا فنيا هاما ، وقد رأينا نموذجا لهذا النوع في رواية « سنوات العذاب » لبارون هاشم رشيد ، وفي صورة اكثر فنية لدى جبرا ابراهيم جبرا(١) .

ان للكاتب كامل الحرية في اختيار وسائله التعبيرية التي يراها ملائمة لرسم شخصياته ، الا ان الضرورة الفنية تقتضي ان يحرص على توفير السمات الواقعية لتلك الشخصيات ، بحيث يوهمنا ان تلك الشخصيات تتحرك فوق السطور كما تتحرك في دنيا الواقع . اما اذا احكم قبضته عليها ووجهها الى غايات قسرا حتى يسلمها الى مصائرها ، فان هذه الشخصيات تتحول الى دمى او ابواق تردد اراء الكاتب .

يفترض في الروائي الناجح ان يترك لشخصياته حرية الحركة في صورة بعيدة عن الافتعال والزيف ، بحيث تبدو اقوالها وافعالها اقرب الى التلقائية ، يستطيع القارىء ان يتابعها دونما حاجة الى تدخل الروائي

---

(١) انظر المزيد من هذا النوع من الروايات في كتاب : فلسطين في الرواية العربية لمؤلفه صالح ابو اصبع – مركز الابحاث – منظمة التحرير الفلسطينية / بيروت ١٩٧٥ .

بالتعليق المباشر ، او النبرة الوعظية الارشادية التي تجعل الرواية اقرب الى الدعائية منها الى الواقعية .

واذا ما تحولنا الى النوع الثاني من الروايات التي عرضت صورا من الشخصية اليهودية الفردية الرامزة ، فاننا نلاحظ انها توزعت على نماذج عدة اهمها :

١ — اليهودي المخادع : وتمثلها صورة اليهودي في رواية « حسن جبل » لفارس زرزور ، وترمز هذه الشخصية الى عدد من الاقليات اليهودية التي كانت تنتشر في بعض الاقطار العربية قبل نكبة عام ١٩٤٨ ، وتمتهن الاحتيال وسيلة للعيش .

٢ — اليهودي المخدوع : وتجسدها شخصية ايفرام كوسن الذي هاجر من بولونيا للاستقرار في فلسطين . الا انه يلقى مصرعه في سيناء .. لقد توهم انه سيجد الجنة في ارض الميعاد . فكان ان وقع في شراك الصهيونية .

٣٣ — اليهودي الذي كان يقيم في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ ، ومهد لقيام دولة اسرائيل عن طريق بث الفرقة وتدبير المؤامرات ، ويمثل هذه الشخصية الخواجا موسى » في رواية « الكابوس » لامين شنار .

٤ — اليهودي الذي يعمل جنديا او ضابطا في الجيش الاسرائيلي ، ويسفك الدماء بلا رحمة ، وقد مثلت هذين النموذجين رواية « ما تبقى لكم » لغسان كنفاني ، ورواية « ستة ايام » لحليم بركات .

٥ — رجل المخابرات الاسرائيلي — السجان — القاضي — الشرطي — ، وقد عرضت هذه الشخصيات مجتمعة برواية اميل حبيبي .

٦ — الفلسطيني الذي تهود بحكم ظروف نكبة عام ١٩٤٨ ، وتجسده شخصية « خلدون » أو « دوف » « عائد الى حيفا » .

ولا بد لنا من وقفة عند وسائل هؤلاء الكتاب في رسم تلك الشخصيات ، وما حققوه سلبا وايجابا في رصد ابعادها .

ومن الملاحظ ان الروايات السابقة جميعها قد التقت عند تصوير شخصية « اليهود » في اطار شيطاني ارتكازا على واقعها الاجرامي ، الا ان طريقة رسم هذه الشخصيات جاءت عبر التقارير المباشرة وطغيان عاطفة الكاتب .

واذا ما تحولنا الى صورة « اليهودي » ، فاننا نلاحظ اختلاف اساليب الكتاب في عرض الوان من هذه الشخصية الرامزة : ففارس زرزور حاول ان يقدم لنا ـ من خلال الفعل ـ صورة اليهودي المحتال ، واكتفى باشارة سريعة الى انه كان يلبس طربوشا طويلا ، وقد جاءت تلك الشخصية في صورة عابرة ، اذ لم يعطها الكاتب ما تستحق ، واغلب الظن ان ما دفعه الى عدم التركيز عليها هو اهتمامه البالغ بالشخصيات الاخرى والوطنية ، كما ان المشكلة الفلسطينية لم تكن قد تفجرت بعد .

وعرض امين شنار صورة « الخواجا موسى » عبر التقارير المباشرة ، حيث وصف لنا السمات الخارجية للشخصية ، ثم عرض سماته النفسية من خلال اقواله وافعاله . ويحمد للكاتب عرضه لشخصية اليهودي في صورة شبه متصلة ، على عكس العديد من الشخصيات اليهودية في الروايات الاخرى التي كانت تعرض في بضعة اسطر .

ورغم ان شخصية « الخواجا موسى » تعكس جانبا من الواقع الفلسطيني الفاجع . الا ان الرواية في مجموعها جاءت تطبيقا آليا ، على وجه التقريب ، للفكر الديني الذي يحمله الكاتب .

واذا كان امين شنار قد ركز الضوء على شخصية اليهودي ، فان حليم بركات قد عرض صورة الضابط الاسرائيلي في صفحة او يزيد ، بينما وقف طويلا عند المنازعات الداخلية التي ادت الى الكارثة .

ونمضي الى رواية « ما تبقى لكم » فنلاحظ ان (غسان كنفاني) حاول ان يتوسل « بتيار الوعي » حيث يكون التركيز فيه على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات(١) .

ومن خلال توظيف « تيار الوعي » ، اضافة الى وسائل التعبير الاخرى ، عرض لنا الكاتب شخصياته ، ومن بينها الجندي الاسرائيلي ، والضابط الذي اطلق الرصاص على الفدائي سالم ، واستطاع غسان ان يقول ما يريد عبر الرموز الشفافة وتكثيف الزمكانية .

اما روايته الثانية « عائد الى حيفا » فلم يلجأ فيها الى تيار الوعي ، وانما توسل بالحوار الذي جاء اكثر ملاءمة للموقف .. لقد اضاء لنا الحوار المتشعب الذي دار بين الشخصيات زوايا عدة منها ، بحيث اضاف بعدا فنيا جديدا يتمثل في موضوعية ذلك الحوار الهادف الذي يشف عن مغزى عميق .

وتقف رواية « اميل حبيبي » « المتشائل » في مقدمة الروايات السابقة ، لانها اكثرها نضجا وواقعية في عرض شخصية اليهودي الصهيوني .

لقد استطاع الكاتب ان يثري روايته من خلال تجاربه مع الاحتلال ؛ اذ لم يغادر الارض كما فعل الآخرون ، وهذا بدوره اتاح له فرصة معرفة الشخصية اليهودية عن قرب عبر تعامله مع فئات الشعب اليهودي داخل الارض المحتلة . وقد عرض الكاتب صورا متنوعة من اليهود امتد بعضها على مدار الرواية تقريبا ، كما عرض الكاتب شخصيات اخرى سريعة لان طبيعة الرواية كانت تقتضي ذلك .

---

(١) انظر : همفري ـ روبرت ـ تيار الوعي في الرواية الحديثة ـ ترجمة د. محمود الربيعي ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٥ ص ٦٠٨ .

ويهمنا ان نسجل للكاتب هنا سمة ايجابية تمثلت في تعامله مع هذه الشخصيات ببرود بعيدا عن العاطفية المسرفة ، والنبرة الخطابية ، والتقارير المباشرة . فمن خلال اساليب السرد المختلفة ، والحوار الرائع عبر السخرية المرة والنكتة اللاذعة يستكشف القارىء بصورة تدريجية ، ابعاد هذه الشخصيات الصهيونية السادرة في اجرامها ونقمتها على كل ما هو فلسطيني وعربي ؛ كما انه لم يغفل رسم الشخصيات الاخرى الرئيسة والهامشية من غير اليهود .

وليس عجبا ان يلتقي كتاب الرواية الشامية المعاصرة عند تصوير شخصية اليهودي كممثل لكل القيم اللاانسانية ، ومن هنا جاءت تلك الشخصيات مسطحة لا يبدو منها الا جانب واحد هو الجانب الشرير ، الا ان ذلك لا يغض من قيمتها .

ويعلق « ادوين موير » على هذا النوع من الشخصيات المسطحة بقوله : « . . ان الشخصية المسطحة هي وحدها القادرة على الوفاء بغرض كاتب الشخصية ، وانها الاداة الضرورية التعبير عن نوع واحد من رؤية الحياة ، وعلينا ان نتقبل ثبات الشخصية المسطحة على انها خاصية وليست خطأ . »(١) .

ان سمات شخصية اليهودي في الرواية الشامية المعاصرة ، والتي هيمن عليها الجانب السلبي ، جاءت نابعة بالضرورة من موقع هذه الشخصيات من الروايات ، وموقفها العنصري من القضية الفلسطينية، وما زعمه ميناحيم بيجن في خطابه الذي اشرنا اليه آنفا تكذبه كل الحقائق ، ذلك ان الشعب اليهودي ليس هو شعب الله المختار ، وفي هذا يقول

(١) موير . ادوين ــ بناء الرواية ترجمة ابراهيم الصيرفي ــ المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٦٥ ص ٢١ .

الدكتور جمال حمدان : (... ان اليهود اليوم انما هم اقارب الاوربيين والامريكيين ، بل هم في الاعم الاغلب بعض وجزء منهم وشريحة ، لحما ودما ، وان اختلف الدين . ومن هنا فان اليهود في اوربا وامريكا ليسوا كما يدعون غرباء او اجانب دخلاء يعيشون في المنفى وتحت رحمة اصحاب البيت ، وانما هم من صميم اصحاب البيت نسلا وسلالة ، لا يفرقهم عنهم سوى الدين . اما اين يمكن ان يكون اليهود غرباء في منفى ودخلاء بلا جذور فذاك في بيت العرب وحده ، في فلسطين حيث لا يمكن لوجودهم الا ان يكون استعمارا واغتصابا بالقهر والابتزاز . وغير هذا قلب بشع لحقائق التاريخ انثروبولوجيا وغير انثروبولوجي ..)(٢) .

(٢) د. جمال حمدان . اليهود انثروبولوجيا ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧ ـ ص ٩٢ .

ملف المعرفة

التيار التقدمي في الأدب البرازيلي

اعداد:
كمال فوزي الشرابي

التيار النقدي في الأدب البرازيلي

اعداد :
كمال فوزي الشرابي

حين يتحدثون عن المظاهر الثقافية في البرازيل يذكرون الرقصات الشهيرة كالسامبا وسواها ، كما يذكرون الكرنفالات المرحة والسينما الجديدة (سينما نوفو) ، ولكنهم غالبا ما ينسون آداب تلك البلاد ، سواء عبرت عن جفاف الاراضي وجدبها في مناطق السرتاوو(*) مثلا ، او عن هموم المناطق الاخرى وآلامها . ولطالما حيا الناقد الفرنسي المعروف روجيه كايوا عبقرية الروائي البرازيلي الكبير غيمارايس روزا ، ولكن اوروبا كانت تصم آذانها عن سماع هذه التحية .

لا يعيش الكتاب البرازيليون حياة سهلة ، وهم منعزلون عن بقية القارة الامريكية بانعزال لغتهم البرتغالية . ولقد اجبرت الديكتاتورية العسكرية ، التي أقيمت بعد انقلاب ١٩٦٤ ، عددا من هؤلاء الكتاب على اختيار طريق المنفى . على ان معظم الكتاب اليوم ، خصوصا بعد الانفتاح الديمقراطي ، قد عادوا الى بلادهم . وها نحن نزور فئة منهم ونصغي الى اصواتها :

* السرتاوو : اسم يطلق على المناطق الداخلية من النور ديست (المناطق الشمالية الشرقية) من البرازيل . هذه المناطق تغطيها الادغال ، وغالبا ما تصاب بالجفاف الشديد .

الادب البرازيلي لا يزيف الحياة ولا يخون الانسان

بقلم جورج آمادو(١)

اعتقد ان الانسان يستطيع ان يؤكد ، من غير ان يخشى الوقوع في الخطأ ، ان الاخلاص لصالح الشعب هو الميزة الاساسية للادب البرازيلي. اترك للنقاد والباحثين ومؤرخي الادب امر تحليل شتى مظاهر ادبنا عبر الازمنة ، منذ بداياته في العصر الاستعماري حتى نضجه الحالي ونحن نتخلص مرة اخرى من حكم دكتاتوري ونواجه اوانا يمكن الانسان ان يتنفس فيها بشيء من الراحة في عهد ما يسمى بـ « الانفتاح الديمقراطي ». اقول ان سبر الادب وتحليله بعمق ودقة انما هما من شؤون النقد ، ولكن اي انسان يستطيع ان يرى بوضوح وسهولة الطابع الذي يميز ادب هذه البلاد ، واعني به الطابع البرازيلي الصرف .

اذا نظرنا الى مجموع الاشعار والقصص المكتوبة لدينا ، منذ غريغوريو دو ماتوس حتى الشعراء الشبان التابعين لمختلف الفئات اللارجعية او الرافضة ، فسنجد ان خط الانقسام انما يمر - بالدرجة الاولى - بالموقف الواضح الصريح الذي اتخذه كتاب مبدعون يعتبرون انفسهم ملتزمين تجاه الشعب وقضاياه . كما يعتبرون انفسهم واعين لرسالة الادب التي لا يمكن أن تكتفي بخلق الجمال مهما يكن هذا الجمال صافيا وبسيطا .

---

(١) انظر الاشارات ، المتعلقة بهذا الكاتب وسواه من الكتاب الوارده اسماؤهم في المقالات التالية ، في نهاية الملف .

ويرون ان من الضروري ان يضاف الى جمال الانفعالات البشرية عرق الشعوب ودمها في تطلعهما الى العدالة .

وهكذا يمكن القول ان البطل الرئيسي في مجموع ما صدر من أدبنا تقريبا انما هو الشعب البرازيلي . ولقد حاول بعضهم ، في اوقات نادرة ، ان يحل الطبقة المتوسطة محل الشعب، فيتحدث مثلا عن مشكلات البؤس لديها ، وهي مشكلات في معظمها مصطنعة ، ويشير الى ان هذه المشكلات انما هي عوامل عظمة وعالمية واتصال ، وذلك بدلا من أن يتحدث عن القضايا الاجتماعية والانسانية للجماهير ، مما يجعل القارىء يشعر بأن هناك قطيعة مع تقاليدنا الاصيلة المتوارثة كما ان هناك تدنيا في المستوى الادبي .

منذ عهد ليس ببعيد ، وخلال الديكتاتورية الاخيرة ، تكررت هذه الظاهرة : موجة من الكتب الجديدة غابت عنها البرازيل وغاب شعبها ، وبرز فيها التحليل النفسي من قبل طائفة تدعي الثقافة والعقلانية ، وهي طائفة عديمة الجنسية ، اعماها عجزها عن ان تعيش الحياة كما يجب ان تعاش ، اضف الى ذلك ان هذه الطائفة لا ترى ابعد من انفها . شيء يثير الحزن ! هذه الكتب صفقت لها الفئات الرجعية ، ولكنها ظهرت واختفت من غير ان تترك أثرا . في هذه الاثناء كان الادب البرازيلي التقدمي يتابع طريقه ، فيثير القضايا او يحدد مواقعها ، ويناقشها ، ويعرضها على القراء ، وبذلك يتمم واجب كل كاتب وهو ان يخدم الانسان .

برزت هذه الوحدة الادبية ، على اجمل تنويعاتها واكملها ، في الموضوع والاسلوب ، والشكل ، واللغة . وهذا لعمري شيء يدعو الى السرور ، اذ ما قيمة عملنا الادبي ، بمحتواه البرازيلي ، لو توجب عليه ان يتبع خطا وحيدا رتيبا . بلى ، نحن ، الكتاب المحدثين ، يختلف بعضنا عن

البعض الآخر في كل صفحة نكتبها ، ولكننا نلتقي في مكافحة البؤس ، والتخلف الاقتصادي، وشروط الحياة الحزينة التي يظل شعبنا ضحيتها، كما نلتقي في مقاومة الديكتاتورية ، والانظمة العسكرية ، وكل ما يستغلنا ويضطهدنا .

ان الانسان الذي يعيش ويكدح في السرتاوو الكبير ، في مناطق الجفاف والفقر التي ورد ذكرها في أدب غيمارايس روزا(٣) ، هذا الانسان في بحثه عن لغة ادبية جديدة تكون لغته الخاصة ، انما هو نفسه الذي يظهر في صفحات الاديبين غراسيليانو راموس وجوزيه لينس دو ريغو ، او في صفحات من اهم اقرب منا كالكاتب جواوو او بالدو ريبيرو مثلا : كل منهم ثابت ومستمر في طريقه ، له كلمات ولغة هو اخترعها للتعبير عن مأساة الانسان البرازيلي وصراعه في سبيل عالم أفضل .

يسعدني ان لا يكون ادبنا نسخة عن اي أدب آخر ، وان يعبر عن وجه شعبنا وصوته . وسواء كتب هذا الادب جوزيه دو النكار ، او متشادو دو اسيس ، او ادونياس فيليو ، او جوزويه غيمارايس ، او جوزويه مونتيلو ، او انطونيو كالادو ، او عثمان لينس ، او إيغناسيو دو لويولا ، او موآسير سكليار ، او غيدو غيرا ، او ويلسون لينس ، او مارسيو دو سوزا ، فلا تزييف للحياة فيه ، ولا خيانة للانسان ، ولا إغضاء لما يجري في البرازيل او تجاهل له . نحن لا نشبه احدا ، نحن خلاصة حب كبير للاجناس التي التقت على ارضنا واختلطت فيها ، فخلقت شعبا مولدا ، وثقافة مولدة ، قادرة على مكافحة جميع انواع البؤس والشقاء ، وعلى الاستمرار في الحياة والنضال .

الادباء البرازيليون الملتزمون

بقلم : انطونيو كالادو(٢)

لماذا قبلت الكتابة عن الادب البرازيلي الملتزم ؟ اليوم ، على ما أعلم ، لا يوجد ادب ملتزم بالمعنى الصحيح الا في الاتحاد السوفييتي . ومع ذلك فان منارات الادب الروسي ستظل تشع على الدوام بأنوار غوغول ، وتولستوي ، ودوستويفسكي ، مما يحملنا على الاعتقاد بأن الادب عاجز عن ان يكون **نافعا** لمجرد النفع فحسب ، وانه يرفض ان يخدم ما يريد ان يكون بذاته اسمى منه .

تبلغ مساحة البرازيل ثمانية ملايين ونصف مليون من الكيلو مترات المربعة . عدد سكانها مئة وعشرون مليونا ، معظمهم جائعون ، وفيها نخبة متأمركة . يحكم البرازيل منذ تسعة عشر عاما جنرالات سلطاتهم قيصرية ، ويمكن ان نقارن هذه البلاد بروسيا ما قبل الثورة . وقد ارتفع الكتاب البرازيليون الى مستوى الكتاب الروس الكبار ، ويشهد على ذلك كل من تشاودو دو أسيس (١٨٣٩ ـ ١٩٠٨) ، واوقليدس دا كونها (١٨٦٦ ـ ١٩٠٩) وغيمارايس روزا (١٩٠٨ ـ ١٩٦٧) .

يتاكد ، على مر السنين ، ان الاول من هؤلاء الكتاب قد كشف عن ذواتنا حين سبر اعماق الريو دو جانيرو التي كانت محدودة في عهده . اما اوقليدس داكونها فان نظرته الشاملة تحيط بواقعنا الاجتماعي اذ جابه المشكلة الابدية المتعلقة بالارض التي تملكها قلة من الافراد وتفجر خيراتها زنود الكثرة من العبيد . حتى ليبدو ان دراسته قد تخطت مجال علم

الاجتماع لتصبح مأساة قومية نموذجية . واما غيمارايس روزا ، فلقد اوغل صعداً وبعيداً في ماضينا النفساني ، في زمننا الذهني ، حتى وصل، على ما اعتقد ، الى نموذج من نماذج الانسان البدائي .

قد يشكل القليل من الجدية في حياتنا السياسية والاجتماعية ، وما فيها من مظاهر مصطنعة ، اخطر عقبة في طريق ابداعنا الثقافي . في مجال الرواية ، وحده تشادو دو أسيس قد حل النزاع كما كان يعرض في عهده . كانت البرازيل آنذاك امبراطورية . امبراطور اشتر ، ذو دم ملكي اوروبي ، متحرر ، ديمقراطي ، صديق شخصي للشاعر فيكتور هوغو ، كان يحكم بلاداً تعيش من عمل السود العبيد . ولكي ينسكب على رواياته اشعاع من اشعاعات فجر الخلود ، قبل تشادو دو أسيس ببساطة تناقضات عصره من دون ان يهاجمها او يسيء بها . ولكنه كم سخر ما شاء له السخر من نفاقنا ! ولكم أشاد بالجنون الحلو الذي قادنا اليه واقع حياتنا في عالم نصف اوروبي (لبضعة ملايين منا فقط) ، وفي اشد أنواع البؤس الهندي قسوة بالنسبة الى اغلبية السكان !

ولدت الحركة الادبية التقدمية في ولايات النور ديست (الولايات الشمالية الشرقية) من البرازيل في الاعوام ١٩٢٠ — ١٩٣٠ ، وهي آخذة في النمو والاتساع . لم تواجه البرازيل ، بفضل هذه الحركة ، تناقضاتها السياسية بقدر ما واجهت الظلم الاجتماعي فيها . من أسماء كبار هذه الحركة الخصبة : جوزيه اميريكو دو الميدا ، وجوزيه لينس دو ريغو ، وغراسيليانو راموس ، وجورج آمادو . ولقد ذهب جورج آمادو وغراسيليانو راموس الى مدى ابعد : عرض الاثنان معاً على البرازيل ان تنتسب الى الحزب الشيوعي . وما زال جورج آمادو يغنّي البرازيل ويسحرها . ويبدو لي ان غراسيليانو راموس ، الذي كتب عدة روايات تتسم بالتقشف والنكهة اللاذعة والتصوير الدقيق والسيرة الذاتية

بالقاسية كما في روايته « مذكرات سجين » ، هو النموذج الممتاز للاديب الملتزم . ولقد فتحت مذكراته طريقا غنية في صميم ادبنا الذي كان يفتقر الى اعمال من هذا النوع .

★ ★ ★

عبر العديد من الادباء ، ممن لوحقـوا وعذبوا في ظل الديكتاتورية العسكرية التي نعاني منها منذ عام ١٩٦٤ ، عن تجاربهم في كتب مذكرات كفرناندو غابيرا ، والفريدو سيركيس ، وفري بيتو . وتفتح الادب الملتزم، الذي يترافق فيه الخيال والواقع السياسي ـ الاجتماعي البرازيلي ، في روايات كل من باولو فرنسيس ، وايفان انجيلو ، وايغناسيو دو لويولا براندااو ، ودارسي ريبيرو ، وانطونيو توريس . لم يعد الروائيون يقفون حائرين أمام الحياة البرازيلية في غموضهـا وازدواجيتهـا بل صاروا يسقطون عنها الاقنعة ليفضحوا هذا الغموض وهذه الازدواجية .

انهي مقالي بملاحظة شخصية : انني اعتقد ان روح الابداع الادبي هي الحرية . وعلى الكاتب ان يكتب ما يراه حسنا ، وبالطريقة التي تحلو له . وبعبارة أخرى ارى ان الالتزام عمل اختياري ، ولكني اعتقـد ان من الضروري ان يكون الكتاب مسؤولين كمواطنين ، وان يحتجوا حين تلاحق حكومات بلدانهم معارضيها وتعذبهم . انا شخصيا كاتب ملتزم.وباعتباري روائيا فلا يمكنني ان أجهل او اتجاهل واقع وطني . ويصعب عليّ ان اكتب حين اعرف ان اناسا قد سجنوا لـ « مخالفات سياسية » وعذبوا .

ولقد حاولت في عملي الروائي ان امنح امتيازا للشكل الادبي من غير ان اتخلى عن موضوعاتي الدائمة . ويمكن القارىء ان يلمس ذلك ، على ما اعتقد ، حين يقارن بين روايتيّ «بلادي المصلوبة» و «مقهى دون‌جوان» اللتين كتبتهما بأسلوب مباشر وبين روايتيّ الاخيرتين « خواطر حول حفلة راقصة » و « الإستمرار في العيش » .

قصة الرواية البرازيلية الحديثة

بقلم انطونيو كنديدو(٢)

مقدمة :

يرى انطونيو كنديدو ان آداب امريكا اللاتينية، ومنها الادب البرازيلي، تملك صفات مشتركة . فجميع البلدان ، التي تقع الى الجنوب من الريو غرانده . قد استعمرتها الاسرتان المالكتان في شبه الجزيرة الايبيرية، واعني بهما الاسبانية والبرتغالية . ولقد استصلحت اراضي هذه البلدان وزرعت بأيدي العبيد السود الذين تم نقلهم من افريقيا . يضاف الى ذلك ان هذه البلدان قد اتبعت سياسة الزراعة الاحادية (الاكتفاء بزراعة محصول واحد) ونهبت مواردها المنجمية . وجميعها تملك نخبة مولدة بيضاء بفعل عوامل الاختلاط بين الاجناس . وقد طالبت هذه النخبة بالاستقلال وحصلت عليه ، ثم ظلت تحمي انظمتها الاجتماعية الخاصة .

واليوم يظهر المصير المشترك لامريكا اللاتينية اكثر وضوحا . السرعة في بناء المدن والقفز في التصنيع حوّلا سكان المناطق الريفية الى جماهير بائسة تعيش على هامش الحياة ، وتتقوقع في تقاليدها . وتجد نفسها في دوامة عصبية من الاستهلاك لا تسمح مواردها بأن تغطي نفقاتها . وتتكفل الرأسمالية العالمية بتردّي الاوضاع ، فاللغتان اللتان تتكلمهما امريكا اللاتينية مثلا ليستا مهمتين ما دامت بلدانها في ايدي الحكومات العسكرية او خاضعة للانظمة العسكرية .

اما في مجال الثقافة فتأثير الولايات المتحدة موجود في كل مكان . وسواء تعلق الامر بالشعر الثوري . او التقنيات القصصية ، او البرامج

المتلفزة ، فان المسؤولين يستوردون كميات هائلة من الكتب والافلام التي تدور موضوعاتها حول العنف والخيال العلمي لا مـن الولايات المتحدة فحسب ، بل من جميع البلدان الدائرة في فلك الراسمالية الامريكية أيضا .

في جميع البلدان المستعمرة يكون هدف الأدب ، قبل اي شيء آخر ، البحث عن هوية قومية . وفي البرازيل تاخذ هذه الهوية شكلين متميزين، يمثل الأول منهما التيار المحلي ، ويمثل الثاني التيار المديني .

ويتوافق الاستقلال ، الذي اعلن عـام ١٨٢٢ مـع العهد الابتداعي (الرومانتي) ، ومن هنا ظهور النزعة الهندية التي تمجد الهنود الحمر ، سكان البلاد الاصليين كاسلاف اسطوريين .

حـين ظهر الأدب المحلي ارتبط بالارض التي تمثل نوعا مـن العزلة الثقافية ، وبرز عند ذلك كانه حقيقة برازيلية بفعل لغـة المدن الكبرى وعاداتها الخاضعة للتأثير الاجنبي . واكتسب هذا التيار اهمية اجتماعية كبرى في القرن التاسع عشر ولكنه فقد تأثيره في بداية القرن العشرين حين وقـع في الوصف الريفي للاقليمية الضيقة واتخـذ نبرة تتسم بالأبوية والوطنية الصاخبة والعاطفية .

منذ عام ١٨٤٠ نما الادب المديني وخصوصا في الريو دوجانيرو . ومن خلال هذا الادب ولدت لغة ثقافية مشتركة سهل استعمالها من قبل جميع سكان البلاد . ويتقدوم متشادو دو أسيس ، الذي يعتبر اكبر كاتب اتباعي (كلاسي) في الأدب البرازيلي ، حصل هذا التيار على القابه النبيلة وبلغ العالمية التي كان يتطلع اليها .

هذان التياران ، المتناقضان ظاهريا ، يكمل احدهما الآخر في الواقع لانجاب الادب البرازيلي المعاصر .

كان لابد من هذه المقدمة الاستعراضية السريعة لتمهد للمقال الذي كتبه انطونيو كنديدو ، والذي اقتطفنا منه فقط ما يتعلق بالنزعة الحديثة في الادب البرازيلي مع الاكتفاء بالاشارة الى النزعات التي اتصلت به من بعيد او قريب :

تبدو الرواية ، بدءاً مـن عـام ١٩٣٠ ، العنصر الأساسي في الأدب البرازيلي . ولقد ادت الثورة التحريرية عام ١٩٣٠ الى الاخذ بحرية متطرفة اسهمت في التعريف بعمل الطليعة الفنية والادبية في العشرينات ، وهي حرية متطرفة في الذوق والافكار السياسية، انتشرت في اثنائها الماركسية، وظهرت الفاشية ، ونهضت الكاثوليكية .

اعطى الشيوع ، الذي عرفته آنذاك رواية النورديست ، نبرة جديدة للمحلية ، واخلت الرؤيا الأبوية والاقليمية ، التي كانت تميز هذه المحلية، محلها لانفتاح اوسع على واقعية جديدة في مواقفها ومفرداتها . وهكذا فان اعمال غراسيليانو راموس ، وهو احد المؤلفين الرئيسيين في ادبنا ، وكذلك اعمال راشيل دو كويروز ، وجوزيه لينس دو ريغو ، وروايات جورج آمادو الأولى هي المعالم الاساسية في حركة التجديد هذه .

كانت الستينات مضطربة في بداياتها ثم اصبحت رهيبة فيما بعد . ظهرت في البدء ، وتحت حكم الرئيس جواوو غولار، حرية شعبية متطرفة على اتسامها بقلة التنظيم . وحـين خشيت البورجوازية على مصالحها تآمرت مع الامبريالية للقيام بالانقلاب العسكري الذي تم عام ١٩٦٤ . ومنذ عام ١٩٦٨ شدد النظام الجديد قبضته الحديدية فانتقلت البلاد من عهد الارهاب الى عهد القمع الشرس .

اهتم عهد غولار ، في بدايته ، اهتمامـا واسعا بالثقافة الشعبية ، وبارادة الجماهير في التعبير عن تطلعاتها ومطاليبها ، وذلك من خلال المسرح والسينما والشعر والتربية . وقد شلّ الانقلاب العسكري شيئا فشيئا

هذه الانطلاقة الرائدة . وجرت عدة تظاهرات ثورية كثيرا ما كانت تؤدي الى نشــوء حركات فوضوية او تخريبية او تقدميــة كالحركة المداوية . والواقع ان هذه الحركات قد تأثرت تأثرا بالغا بحركات الطلاب المعروفة عام ١٩٦٨ .

برزت في هذه الحقبة بعض الاعمال القيمة وان تكن قــد بقيت الى حد ما ذات طابع اتباعي . والمقصود خصوصا اعمال انطونيو كالاّدو الذي جدد الادب الملتزم بما اتسم به مــن مهارة وجراة . واهم هــذه الاعمال روايته « بلادي المصلوبة » التي ظهرت عــام ١٩٦٧ ، والتي تعتبر أول عرض ناجح لوقائــع انقلاب ١٩٦٤ . امــا روايته « مقهى دون جوان » الصادرة عام ١٩٧١ ، فهي تعيد رسم التاريخ اليساري المحرر من الاخطاء في نزعته السياسية الى اتخاذ قرارات سريعة وخطرة . وفي الخط ذاته ، انتج الكاتب العريق ايريكو فيريسيمو بدوره في عام ١٩٧١ روايته التي يمكن وصفها باسطورة سياسية وذلك تحت عنوان « كوكب من مجرة العقرب » .

برز بعد ذلك الجيل الذي نستطيع ان نطلق عليه اسم « جيل القمع » ، وهو مؤلف مــن كتاب شبان نضجوا بعــد الانقلاب ، وأشهرهم ريناتو تابا جوس بروايته التي صدرت عام ١٩٧١ تحت عنوان «الكاميرا البطيئة» ، وهي تحليل ادبي وعلمي ناجح للارهاب وبوسائله وزبانيته . وقد صودرت هذه الرواية لدى صدورها ، ولم يسمح بتداولها الا في عام ١٩٧٩ .

امــا ملح الستينات ، وخصوصا السبعينات ، فنعثر عليــه لدى المجددين الذين عبروا بطريقة تشنجية وخلال التجارب التقنية عن هذه السنوات الطليعية بما فيها من جمالية ومرارة سياسية .

في السبعينات حصل ، من جهة اخرى ، ضرب من الازدواجية بين الانواع الادبيــة ، وهكذا توقفت الرواية والقصة عــن ان تكونا نوعين

متميزين ، واستعملت فيهما تقنيات ولغات ما خطر ببال انسان من قبل ان يستعملها . ومن هنــا نجد نصوصا لا يمكن التعريف بها كالروايات ذات الطابع التحقيقي ، والأقاصيص التي لا تتميز من القصائد أو مــن الوقائع ، والتي تزينها علامات واشارات وتوليفات فوتوغرافية ، والسير الذاتية التي تتبنى لهجة الرواية وتقنيتها ، والحكايات التي تظهر بشكل مشاهد مسرحية ، والنصوص التي تتوافق مع الاشارات ، والوثائق ، والذكريات ، والافكار من كل نوع . وتأثر الخيال الادبي بصدمة الازدهار الصحفي المفاجىء ، كمــا تأثــر بالتطور المدهش للمجلات والاسبوعيات الصغيرة ، والاعلانات ، والتلفاز ، والمذاهب الشعرية التي ظهرت منــذ أواخــر الخمسينات وخصوصا (مذهب المحســوسية) باعتباره مركــز الزوبعة التي زلزلت العادات الذهنية ، وباعتباره قد اعتمد التفكير النظري المتشدد .

في بداية هذه السنوات ، فرض ادب الكاتبة كلاريس ليسبكتور تأثيره المتسم بعنف اقل . ولاشك في ان ادب هذه المؤلفة هو مصدر النزعات التي حطمت اطار الوصف لصالح الحدود العابرة ، مما ادى الى ضياع رؤيا المجموع بسبب تراكم التفاصيل الدقيقة . وقد نسب احد النقاد الأذكياء ذلك الى الرؤيا النسائية في تعلقها بالمحسوس . ومن هنا أنتجت نصوص" رتيبة من نوع « الرواية الحديثة » ، لعل كلاريس ليسبكتور هي رائدتها المجهولة . ونجد مثل هذه النصوص لدى كاتبات أخريات اقتفين اثرها كماريا اليس باروزّو ، ونيليدا بينون في روايتها المعروفة « بيت الآلام » .

ان ادخال انواع أخرى من الرواية ، كالوقائع والسير الذاتية ، يشكل أيضا علامة مميزة لهذه الحقبة ، من غير ان نفيض في الحديث عن الابداع الذي ظهر خارج نطاق الكتابة ، كما في السينما ، والمسرح ، والمسلسلات التلفازية ، هذه المسلسلات التي تزداد أهميتها مع الايام ، وتكوّن منطلقا

لمواهب الكتاب . ونحن نعلم ان الرواية قد وجدت في السينما مصرفا ممتازا وخصوصا في بداية السينما الجديدة (سينما نوفو) ، حين اصبح من المألوف ان يبدع المخرجون ، ولاسيما التقدميون منهم ، سيناريوهات لافلامهم . ولقد حقق كثير من الروائيين آمالهم عن هذا الطريق ، كما ان العديد من الشعراء قد اختاروا تأليف الاغاني كشاعر الحياة والجمال فينيموس دو مورايس (١٩١٣ ــ ١٩٨٠) .

* * *

تعود النقاد على القول ان القصة تشكل افضل انواع الابداع البرازيلي في الوقت الحاضر . والواقع ان بعض الكتاب قد حذف ، عن طريق هذا النوع ، ضبط الواقع بفضل التقنيات المتجددة التي تعتبر ثمرة اكتشاف هذا البعض او ثمرة الاساليب التي ورثها .

منذ عام ١٩٦٣ ، نشر جواوو انطونيو عدة مجموعات قصصية يتحقق فيها بشكل متميز التطلع الى نثر تلتحم فيه جميع مستويات الواقع ، وذلك بفضل غزارة الحوار الداخلي ، واللغة العامية ، والغاء الفروق بين اللغة المحكية واللغة المكتوبة ، في ايقاع سريع يقود الفكر ليعري ، بشكل قاس ، عالم الجريمة والبغاء .

هذه الفو ــ واقعية او الواقعية الفائقة بلا تحفظات تبدو ايضا لدى المعلم الراوي روبيم فونسيكا ولاسيما في روايته « قضية موريل ، عام طيب وسعيد » . يهاجم هذا الاديب القارىء بعنف موضوعاته وتقنياته وذلك بمزجه الكائن والعمل في فعالية حديث يجري بضمير المتكلم ، وباقتراحه حلولا تتناوب في الظهور على مدار الرواية ، وبرفعه حدود الادب لتبرز في نوع من التقارير التي تتحدث عن الحياة .

هذان الكاتبان يمثلان ، على مستوى عال ، احدى النزعات البارزة في الوقت الحاضر ، واعني بها « الواقعية الكاسرة » التي قد يكونان

مؤسيسها . نلاحظ هذه النزعة لدى آخرين كالاديب ايفناسيو دو لويولا في روايته التي اصدرها عام ١٩٧٥ بعنوان « صفر Zero » والتي كان قد انهاها عام ١٩٧١ واضطر الى نشرها ، لاول مرة ، مترجمة الى اللغة الايطالية لان المراقبة البرازيلية منعت اصدارها في البلاد ، ولم تسمح بتداولها الا في عام ١٩٧٩ .

ومع ان هناك نزعات ادبية اخرى في البرازيل مناقضة للواقعية وخارجة عن نطاق العقائدية ، فمن الملاحظ ان هذه النزعات لم تبق مستقلة ، في اللحظات التاريخية الحاسمة ، عن الاسهام مع الطلائع الفنية الملتزمة في حركات الرفض والرغبة في تجاوز الازمات التي تمر بها البلاد . فالديكتاتورية العسكرية ، بما تمارسه من عنف وقمع ومراقبة ومطاردة ، قد شحذت لدى مثقفي هذه النزعات وفنانيها الشعور بالمعارضة وان لم يظهر هذا الشعور بصورة شديدة الوضوح .

كان مبدأ الطلائع الفنية هو النفي ، وابرز هذه الطلائع (الطليعة او الحركة المدارية) في الستينات ، فقد اعلنت رفضها العنيف القاطع لجميع القيم التقليدية التي تحكم الفن والادب كالذوق السليم ، والتوازن ، ومعاني التناسب المتعددة .

ماسميته بـ « الواقعية الكاسرة » يمكن ادراجه في هذا السياق اذا تذكرنا ان هذا السياق قد تواجد مع عهد العنف الذي سيطر على الحياة المدينية . فحرب العصابات ، وموجة الاجرام ، وتكاثر السكان ، والهجرة الى المدن ، والهامشية الاقتصادية والاجتماعية ، كل ذلك زلزل وعي الكاتب ، وخلق لدى القارىء احتياجات جديدة ، مما قاد الى تطور المراقبة التي اضطرت خلال عشرين عاما ، الى التنازل تدريجيا عن تعسفها والقبول بوصف الحياة الجنسية ، وقسوة الحياة وتناقضاتها ، وتعرية الانحرافات ولاسيما الدعارة ، وذلك في مجالات السينما ، والمسرح ، والصحف ،

والمجلات ، والكتب ، على الرغم من الاغلال الرهيبة التي فرضها النظام العسكري الحاكم .

وجدت هذه الواقعية الكاسرة ميدانها الافضل في القصة التي تتحدث بصيغة المتكلم ، والتي برزت في الادب البرازيلي الحديث بتأثير جزئي من غيمارايس روزا . ان شراسة الموقف تعبر عنها شراسة البطل الذي يندمج فيه شخص المؤلف الراوي ليتحاشى بذلك القطيعة او التناقض بينه وبين الشيء المروي .

في النزعة الطبيعية ، يضع المؤلف الراوي نفسه ، وهو يتكلم بصيغة الغائب ، في مستوى الشخص الشعبي من خلال حديث حر وغير مباشر . كان هذا صعب الحصول في البرازيل لاسباب اجتماعية اذ كان الكاتب يتحاشى ان يعرض مركزه للخطر .

وهكذا كان يستعمل لغة الثقافة باسلوب غير مباشر (يشير اليه) ، وبين هلالين صغيرين يدرج اللغة الشعبية باسلوب مباشر (يشير الى الآخر) ، وعلى هذا كان الاسلوب الحر وغير المباشر يتيح له التحاما حذرا .

هذه الطريقة هي التي تهب الاعمال المحلية وعددا من الروايات المدينية طابع الإقليمية . وكانت الرغبة في الحفاظ على الفروق الاجتماعية تقود الكاتب ، على الرغم من تعاطفه الادبي ، الى الحفاظ على ترفعه ، فيعالج اللغة والموضوعات الشعبية بطريقة ابوية ، محتميا خلف الشخص المتكلم بصيغة الغائب ، وهذا ما يميز الواقعية البورجوازية .

★ ★ ★

اليوم يتبع الكاتب طريقة معاكسة . انه يريد ان يمحو الفروق الاجتماعية بتجانسه مع الواقع الشعبي . وهكذا يستعمل صيغة الشخص

المتكلم فيمزج بين المؤلف والبطل . ويستخدم نوعا من الحديث المباشر الدائم يبعده عن التقليدية ويتيح له تجانسا لا يتيحه الاسلوب غير المباشر. هذا التغير في الاسلوب هو أحد العلامات المميزة للابداع الادبي الحديث في البرازيل (ولربما في بلدان اخرى ايضا) .

ونلاحظ ان كتابا ، كروبيم فونسيكا مثلا ، يجيدون حين يستعملون هذه الطريقة ، ولكن يبدو انهم يفقدون من تأثيرهم اذا ما انتقلوا الى صيغة الشخص الغائب او وصفوا أوضاعا خاصة بطبقتهم الاجتماعية . وهنا نتساءل عما اذا كان هؤلاء الكتاب هي في سبيل ابداع إقليمية جديدة من نوع خاص ، تتوسع في المستقبل من تأثيرهم على قرائهم ، كما نتساءل عما اذا كانت فعاليتهم تقوم ، في جزء منها ، على تقديمهم موضوعات واوضاعا وطرائق في الحديث تتعلق بالهامشي ، والبغاء ، واحياء البؤساء، وجميعها تمارس بأوصافها فعل السحر على قراء الطبقة المتوسطة . ومهما يكن من أمر هؤلاء الكتاب ، فلا ريب انهم مجددون ما داموا قد وسعوا ميدانهم الادبي بشكل خارق . ان مؤلفي الثلاثينات والأربعينات قد جددوا في الموضوعات والمفردات ، وطوروا ادخال الشكل الشفهي في القصة المكتوبة . صحيح أن الكتاب الحاليين قد ذهبوا الى ابعد من ذلك وعالجوا حتى طبيعة الحديث ، ولكنهم لم يصلوا الى المستوى الرفيع الذي وصل اليه سابقوهم .

هذه الارادة المتجلية في التجريب والتجديد قد تضعف الطموح الخلاق بمقدار ما تتركز على الانكباب الدقيق لبلوغ الكمال في النص . ومن هنا التخلي عن مقاصد الماضي الكبيرة ، كما في الخماسية الروائية التي تدور حول الحياة بمزارع قصب السكر لجوزيه لينس دو ريغو ، وكما في سداسية جورج آمادو وهي ست روايات تقع حوادثها في مدينة باهيا ، تضاف الى ذلك اللوحات الجدارية الكبيرة لدى كل من اوتافيو دو فاريا ، وماركيز ريبيلو ، وايريكو فيريسيمو .

ويلاحظ ان ارادة الكتابة قد نحت منحى الصغر والاقتضاب ، وهكذا اصبحت الوحدة المثالية هـي وحدة الاقصوصة والواقعية والسكيتش التي تتيح استمرار التوتر في العنف او في الغرابة او في الرؤيا الساطعة .

لربما يجدر بنا ان نتساءل عن حدود التجديد التي تصبح روتينية ، ولا تقاوم الزمن طويلا . يبدو ان الديمومة لا اهمية لها في الأدب الحديث الذي يلجأ ، في معظم الاحيان ، الى توليفات موقتة تناسب حقبة يطالب القارىء المستعجل فيها بأن يحصل على نصوص تتوافق مع قلة ما لديه من وقت يومي . في اطار هذا الصراع بين الاستعجال والنسيان ، تكثر الوسائل التي تنتهي بأن تصبح رواسم (كليشيهات) متهرئة بين ايدي غالبية مهمتها متابعة هذه الرواسم والعمل على انتقالها .

ولربما لهذا السبب نجد ان بعضا من اهم الكتب في الادب البرازيلي ليس من صنع روائيين او ليس له صلة بالرواية ... كتب هذا البعض من الكتب بلغة تقليدية ، تقبل بحدود الكلمة المكتوبة ، وترفض أي مزج بين الوسائل والأنواع ، وتبقى بعيدة عن التحديات الاسلوبية والبنيوية .

اذكر هنا من هذه الكتب رواية « مايرا » لدارسي ريبيرو وقد صدرت عام ١٩٦٧ ، ومجموعة قصصية لباولو إميليو غوميز بعنوان « ثلاث نساء من ثلاثة مواخير » وقد صدرت عام ١٩٧٧ ، واخيرا الاجزاء الاربعة من « مذكرات » بيدرو نافا .

★ ★ ★

لم يسبق لدارسي ريبيرو ، وهو عالم شهير من علماء الاجناس والسلالات البشرية ، واستاذ في الجامعات ، ومؤلف عدة دراسات قيمة ، ان الف اي كتاب في الفن الروائي . وروايته « مايرا » هي غوص لا مثيل

له في عالم الهنود الحمر وذلك في ثلاثة مجالات : مجال الآلهة ، ومجال الهنود انفسهم ، ومجال البيض .

اما باولو اميليو غوميز فهو اعظم ناقد سينمائي في البرازيل ، ومؤسس مكتباتها السينمائية . الف سيرا مقتضبة وناجحة عن كل من جان فيقو وهمبرتو مورو . في الستين من عمره ، كتب ثلاث اقاصيص تعالج العلاقات العاطفية المعقدة باسلوب يتسم بحرية نادرة في الكتابة والفهم . ومع انه يدين بمبدأ الحداثة الصافية اللاذعة فهو يلجأ الى التعبير عن افكاره بنثر تقليدي ، يتأرجح بين النقاء والسخرية ، على لهجة فاجرة تذكرنا بفجور الكتاب الفرنسيين في القرن الثامن عشر .

واما بيدرو نافا ، وهو طبيب مشهور ، فقد بدأ متأخرا بنشر « مذكرات » ذات ارنان بروستي (نسبة الى مارسيل بروست) . وقد حظيت مذكراته هذه بشهرة واسعة .

ان الوضع الحالي للادب البرازيلي يحملنا على التفكير فيه : مع ان هذا الادب بذل كثيرا من الجهود لكي يخرج عن حدود الضوابط والمعايير ، فاستعمل ادوات شتى ، والتحم بعدة اشكال للتعبير ، فاننا نفضل عليه اعمالا كتبت من دون ما اهتمام بالتجديد ، اعمالا لا تنتسب لاية فئة ، ولا تأخذ بعين الاعتبار اي زي من الازياء الشائعة ، ولا تتجاوب مع البناء الحقيقي للرواية . تراها مجرد صدفة ام هو انذار ؟ لا ادري ، وليس باستطاعتي ان احسم الموضوع . ان المجال مفتوح امام النقد ، واحسب أن الدخول اليه مازال مثيرا .

سادة وعبيد

بقلم دارسي ريبيرو(٥)

« ... يجب ان تكون أهم مهمة لدينا هي محاربة جميع اشكال الفكر الرجعي ... »

انطونيو كنديدو

يمتلك جيلبرتو فريري(٦) خصلة تجتذب اليه تعاطفي . انه ، مثلي ، يحب ان يفتتن بنفسه . ويعترف بانه يتذوق المدائح كما يتذوق السكاكر .

وتتحلق حول فريري جوقة من الاتباع ، يتراسها بنفسه مستشعرا ذلك النوع من السرور الذي لا يروى . ومع انهم احتفلوا به اكثر مما احتفلوا بأي شخص اخر ، فانه ليطيب له ان يحتفل هو بنفسه . انه يفتتح كتبه ويقدمها بتقديرات مفصلة تتعلق بما حسن من صفاتها ، وباشارات الى مدى الانفعالات التي يوقظها لدى القراء .

ليس جيلبرتو فريري وحده المعجب بنفسه . نحن جميعا به معجبون والبعض منا يعبر عن اعجابه بطريقة لا حدود لها . والواقع ان كتابه « سادة وعبيد » هو اعظم الكتب البرازيلية ، واكثرها تعبيرا عن روح البرازيل . لماذا ؟ انتابتني الدهشة على الدوام ، ومازلت تحت تأثيرها لان جيلبرتو فريري ، هذا المتقوقع على الصعيد السياسي ، قد ذهب الى حد التصريح بأن لمراقبة الصحافة منافعها على وجه العموم ، وان المراقبة في الولايات المتحدة هي اقسى من اية مراقبة في بلد اخر ، ومع ذلك كله فانه استطاع ان يكتب هذا الكتاب المملوء بالشجاعة والتسامح والجمال والقسوة .

اعتقد اننا نستطيع ان نستغني عن اية دراسة او رواية من دراساتنا او رواياتنا ، حتى تلك التي تعتبر افضل ما انتجته البرازيل ، ولكننا لا نستطيع ان نستغني عن « سادة وعبيد » من غير ان نتخلى عن هويتنا القومية . لقد صور جيلبرتو فريري او على الاقل عكس ، بطريقة ما ، وجه البرازيل على الصعيد الثقافي ، تماما كما فعل سرفانتس بالنسبة الى اسبانيا ، وكاموينس Camoens بالنسبة الى البرتغال ، وتولوستوي وسارتر بالنسبة الى روسيا وفرنسا . صحيح ان عدة اسماء تخطر بالبال ايضا كـ الجيندينيو ومنحوتاته في الماضي ، وكاوسكار ينميرو برازيليا اليوم ، الا ان اسم فريري يظل اكثر تألقا .

ان كتاب « سادة وعبيد » هو ، بلا منازع ، اعظم حادث في الثقافة البرازيلية . هكذا حكموا عليه منذ البداية . ويرى الكاتب التقدمي الكبير جورج امادو ان صدور هذا الكتاب كان « انفجارا مدهشا » . ويشير امادو الى ان عدة روايات محلية قد صدرت منذ سنوات كانت تسمى الى ابراز حقيقة الحياة الاجتماعية في البرازيل التي زيفها الادب التقليدي « ولكننا لم نر قط كتاب دراسات عن البرازيل كتب بشكل جيد، ويجذبنا اليه كتاب «سادة وعبيد » ... ولقد دهش امادو من هذه الظاهرة : ان يبرز في الوسط الريفي ، الذي يتغنى بأشعار بيلاك Bilac (٧) ويكره بورتبناري(٨) ، رجل انهى دراساته الجامعية في الخارج ، ويحب الطعام الباهياني (نسبة الى مدينة باهيا بالبرازيل) ، والمشروبات الروحية الممتازة . رجل نهم للحياة والضحك ، يدخل السرور الى قلبه الاعجاب بالآخرين ، ويجد متعة في ان يطري الناس صفاته . لقد علمنا ، كما يقول جورج امادو ، « ان الانسان لا يستطيع ان يتلقن علم الكتب الا اذا عاش الحياة كما يجب ان تعاش » .

☆ ☆ ★

يشير أستروجيلدو بيريرا ، وهو اهم ناقد من نقادنا الماركسيين ، الى ان كتاب « سادة وعبيد » ، الذي ظهر عام ١٩٣٣ ، قد شكل «واقعة انفجارية ، غريبة في نوعها ، اذ قطع الصلة بسنين الرتابة والاجترار وتجاوز الدروب المطروقة » . وتعود جدته الاساسية الى « انه كتاب علمي ، كتب بلغة ادبية ذات نبرة غير معهودة ، لغة تتميز بالجراة والطرافة وبكونها نابعة من صميم البرازيل . وهو كتاب يهب قواما ادبيا لكثير من الكلمات العامية ، يضاف الى ذلك ، وهذا هو الشيء الاهم ، ان اشخاصه ليسوا ابطالا وانما هم مجموع الجماهير المجهولة . » .

قوبل هذا الكتاب ، لدى صدوره في تلك الايام ، بموجة من الدهشة والاعجاب . واثارت دقته الموضوعية واسلوبه اللاذع سخط الكثيرين ، وخصوصا بسبب الاستعمال الحر لعدد كبير من التعابير التي اعتبرت على الدوام فظة ، فاحشة ، بعيدة عن الحشمة ، وبسبب عدد من الصفات اعتبرها الساخطون سلبية . من هم هؤلاء الساخطون ؟ انهم فئة القراء الذين تعودوا على اللغة الفقيرة التي كان يكتب بها ادب البرازيل آنذاك ، والذين درجوا على تقدير واطراء الكتابات الاكاديمية المتسمة بالخرق والقدم ... اهانت جراة جيلبرتو فريري الحساسيات الاكاديمية واثارت حنقها ، وجرحت عددا من العقول المتقوقعة . وكان من المتوقع ان يهاجم كتاب فريري ، لان الكاتب اورد عبارات وعادات من الصعب ايرادها في كتاب ادبي كالعادة البرتغالية الرديئة التي تذهب الى حد القسم «بشعر بدن العذراء » ، او تتحدث عن « التبادل » وهو عادة برازيلية قديمة تقوم على حرية تبادل الزوجات بين الاصدقاء . وعلى اية حال فان فريري كان يستند فيما يورده الى الواقع ، والى وثائق ومستندات جدية .

★ ★ ★

من المؤكد ان كتاب « سادة وعبيد » قد علمنا جميعا ، وعلمني انـا شخصيا ، كثيرا من الاشياء التي يتوجب الان تعداد بعضها . علمنا بشكل خاص ان نتصالح مع « سلفيتنا » السوداء التي كنا نخجل من الانتساب اليها . ونحن مدينون له بانه اول من بدا يقبل ، كأسلاف لنا ، ذلك الشعب الذي تعودنا على النظر اليه بهائم تسوق المربات الـى الاسواق . كما اننا مدينون له ، على الاخص ، بانه علمنا ان نتعرف ، بصفاء ان لم نقل بفخر ، وعلى وجه كل واحد منا ، وعلى وجوه اقربائنا على العموم ، الى الشفاه الممتلئة لحما ، والشمور المجعدة ، والانـوف الفطساء التي لا يرقى الشك الى اصلها الزنجي الافريقي .

كلاريس ليسبكتور

بقلم كليليا بيزا

نعرف ، في اثناء وجودنا ، هنيهات موهوبة يتكشف لنا فجاة فيها شيء ما كايحاء من الماضي ـ الحاضر احيانا ، واحيانا كنوع من العمل المنفتح على المستقبل . في هذه الهنيهات تكتسب الاحاسيس نضارة وحدة وتنفتح الاسئلة التي بقيت غامضة على اجوبتها .

لعل كلاريس ليسبكتور(٩) هي اولا كاتبة هذه الهنيهات . تمسك باللحظة ذات المعنى لكي تسبر غورها . ولكن اللحظة تألق . ولكي تقدمها الى القراء يجب ان تبسطها ، وتقيم فيها بوساطة الكلمات معنى المتابعة . في هذا الوفاء للحظات الاتساع الوحيدة ، ما بين هذه اللحظات قد لا يستحق الاهتمام . وهذا ما تفعله كلاريس ليسبكتور . ولهذا السبب بلا شك تسحر اعمالها القارىء وتصيبه بالحيرة في الوقت ذاته .

لا تتسم شخصيات رواياتها بحب المغامرة ، باستثناء بطل « مشيد الخرائب » الذي يظهر لنا قاتلا . في هذا الكتاب تمنح الكاتبة السيطرة للرجل . وفيما عدا ذلك من كتبها تسيطر النساء . وهؤلاء النساء لا ميل لديهن للقيام بأعمال بطولية .

في الاولى من رواياتها وعنوانها « قرب القلب المتوحش » ، وقد صدرت عام ١٩٤٢ حين كانت الكاتبة ماتزال في مطلع صباها ، نجد جوانا . جوانا مراهقة ، تصبح يتيمة ، ثم تتزوج وتطلق . وقائع سيرتها تنفد بسرعة ، ويبقى ماله قيمة . وهذه جوانا ، منذ مطلع الرواية ، تنظر الى فناء بيت الجار فيه « العدد ـ الكبير ـ من الدجاجات ـ التي ـ لا ـ تدري ـ انها ـ ستموت » . ولا تجهل جوانا انه يوجد ايضا هنا ، في الارض

الحارة ، ديدان ستأكلها الدجاجات ، وهذه الدجاجات ستؤكل بدورها . في البدء اذن يوجد الموت ، المصير المشترك للبشر والحيوانات ؛ باستثناء ان البشر ــ وهذا فارق لا يحتمل ــ يعون هذه الحقيقة الرهيبة . وفي هذه الرواية الاولى التي تدهش بحداثتها قراء اليوم ، تطرح كلاريس ليسبكتور سؤالا سوف نعثر عليه في الصميم من بعض المشاغل الادبية الحالية : كيف العمل لنقول ؟ وهو سؤال سيشغل فيما بعد محلا أساسيا في رواية « الماء الحي » تحت هذا الشكل الجديد : الكتابة، كيف تراها تتم

ان جوانا تخشى الكلام . تقول : « لحظة احاول ان اتكلم لا اعبر فقط عما اشعر به ولكن ما اشعر به يتحول تدريجا الى ما اقوله » . المرأة التي تكتب في رواية « الماء الحي » رسالة طويلة الى عشيقها ، تؤكد « ان الكتابة هي طعم الكلمة ، الكلمة التي تصطاد ما هو غير الكلمة . وحين تعض الصنارة هذه اللاكلمة فان شيئا ما يكون قد كتب » . ثمة حد، هو حد المخاطرة او عدم الملاءمة (عدم الايفاء بالغرض) ، ولكن هذه المخاطر تستحق ان يتعرض لها المرء حتى يبلغ عذاب المتعة .

☆ ✶ ★

ونحن نعرف الله . وما نحتاج اليه من الله نأخذه . تقول الكاتبة في روايتها « الام ج . هـ . » : « لا اعرف ما الذي ادعوه الله ، ولكن يمكن ان يسمى كذلك » . ان الله عند كلاريس ليسبكتور هو حضور يشع بدءا من روايتها « مشيّد الخرائب » التي نشرتها عام ١٩٦١ . هل الله امل ؟ هل هو صيحة فرح يمكن ان يسمح بها ادراك الم لا يسمى ؟ وعلى اية حال فان ظهور الله في اعمالها لا يظهر بمثل القوة التي يظهر بها في رواية « الام ج . هـ . » .

تعطينا كلاريس ليسبكتور الحرفين الاولين من اسم هذه المرأة التي تتساءل عن العالم وتسأله من شقتها في مبنى كبير بالريو دو جانيرو .

تنتقل من صرير الكلمة العنيفة الى همس الصوت المخنوق ، لكي تصل في النهاية الى ما تسميه (المحايد) . هذا المحايد الذي يحوي الحدود القصوى ويمارضها يمكنه ايضا ان يذهب الى حد الانكار اذا ظل الانكار غبطة . وعلى اية حال فان الجوع الذي تشعر به ج.هـ. الى الله يبقى علمانيا . والطقس الغريب الذي تمارسه لتناول القربان قليل الشبه بالطقس المسيحي ، فالمادة البيضاء الداخلية نصف المسحوقة لحشرة تدعى بنت وردان (وهي من المستقيمات الاجنحة ولها قرون طوال وتعيش في المطابخ) تحل هنا محل القربان .

اذا لاحظنا التواريخ التي ظهرت فيها كتب كلاريس ليسبكتور نجد نوعا من الفراغ : ثلاث روايات بين ١٩٤٤ و ١٩٤٩ تبعها صمت دام حتى ١٩٦١ . انها حقبة زواجها ، واقاماتها الطويلة في الخارج برفقة زوجها الديبلوماسي ، وولادة ابنائها . ثم اعادها الطلاق الى البرازيل ، وعندئذ بدات بنشر المرحلة الثانية من اعمالها التي تحوي في مجموعها تسعة عشر عنوانا بين روايات ، وقصص ، وكتب للاطفال .

توفيت كلاريس ليسبكتور عام ١٩٧٧ . كانت امراة غامضة . حبها الكبير كان اللغة البرازيلية . تقول : « احب هذه اللغة . انها ليست سهلة وهي تشكل تحديا حقيقيا لمن يكتب ، وخصوصا لمن يكتب ويريد ان ينزع ما على الاشياء والاشخاص من قشرة اصطناعية اولى . انها لغة تقوم احيانا بردة فعل ضد الافكار المغرقة في التعقيد . الجملة غير المتوقعة تخيف احيانا هذه اللغة . ولكني احب ان اروضها كما كنت في الماضي امتطي صهوة جواد لاقوده من عنانه تارة ببطء ، وطورا على استعجال » .

اويجب ان أضيف ايضا ان كلاريس ليسبكتور هي من اعظم المؤلفين البرازيليين ؟ منذ ان ظهر كتابها الشهير « قرب القلب المتوحش » اعترف النقاد بجدة هذه الرواية وبموهبة كاتبتها الفذة . ثم ما لبثت الشهرة العريضة ان وافتها وكانها معها على ميعاد .

عالم عثمان لينس

بقلم : جامس آمادو (١٠)

كتب عثمان لينس (١١) ، **ذات يوم** ، يقول : ان مساحة الابداع الادبي هي الارض الوحيدة للديمقراطية الحقة .اي انسان يستطيع الدخول الى هذه الارض متى اراد ، بلا رسم دخول ، ومن دون ان يحتاج الى اداة عمل غير الكلمة ، ويكون حرا في ان يعرض تجربته « بلا حقائب ولا أوراق ». كما في البيت الذي نظمه الشاعر كايتانو فيلوزو . ولكي يخرج الانسان من هذه الارض فانه لا يحتاج الى جواز سفر ، ولا الى سمة خروج ، ولا الى تحقيق يجرى عنه .

على هذا المنوال كانت تبدو لعثمان لينس العلاقات بين القارىء وبين الاعمال الادبية ، ومن ضمنها اعماله : على القارىء ان يصل اليها بحركته الخاصة ، كعاشقين يتقاربان للمرة الاولى في حديقة عامة ، وبحسب ايقاع الحياة ، من غير ان يقود خطاهما واهواءهما احد أو شيء .

ان الرواية التي تختم القسم الاول من اعمال عثمان لينس وهي بعنوان « المخلص والحجر » ، وتتسم بقوة المعالجة وجمالها ، ما تزال الى يومنا هذا مقررة للطلاب الذين يتقدمون الى مسابقة الدخول الى الجامعات . يقول عثمان لينس بهذا الصدد : « ينبطني الادب لانه ميدان الحرية الامثل : حرية الكاتب في التعبير عما يريد ، وحرية القارىء في اختيار ما يريد . اجد الانسان رائعا حين يميل بمنتهى الحرية الى عدم شراء احد كتبي والى عدم قراءة اعمالي على الاطلاق . واذا كنت قد اصبحت مؤلفا يفرض اساتذة الجامعات على طلابهم قراءة كتبه ، ففي رايي ان حرية هؤلاء الطلاب قد اصبحت موجهة او مضغوطا عليها ، وان مناخ الحرية يجب ان يظل نظيفا صافيا لا تلوثه غيوم القسر » .

ميدان الحرية هذا كان ايضا ميدان المعركة . ولكنه ليس الميدان الوحيد وان يكن الاساسي والدائم . يقول لينس : « اعمل اشياء اخرى ولكني لا افكر الا في الكتابة » . كان هذا عالمه الخاص الذي فتح ابوابه لجميع البشر . يقول : « الكتابة عندي علم كالعلم الذي يدرس نشأة الكون . هناك العالم وتجربتنا عن الكلمات . كل ذلك خاضع لنظام فهو اذن كون . ولكن ما إن يجلس الكاتب امام الصفحة البيضاء حتى ينفجر العالم ، وتنفجر الكلمات ، ويجد الكاتب نفسه عندئذ امام فوضى العالم وفوضى الكلمات ، وعليه ان يعيد تنظيمها » .

في هذا النضال الذي لا يهدأ ، والذي يأكل اعصاب الكاتب ولحمه ، كان عثمان لينس يجد « اعمق ما في ذهنه من طبقات » وخلافا للنقاد ، الذين كانوا يعتبرون اعماله اعمالا طليعية غامضة ، كان يسعى على الدوام الى الوضوح في التعبير ، ولم يسبق له ان طالب بموقف طليعي . كتب ذات يوم : « ان الاشياء تشع في حدودها » . واضاف : « اذا كان لرواياتي والاقاصيصي مزية ما ، فاني اريد ان تضيء هذه المزية ضمن بعض الحدود . اريد ان احدد كتاباتي فيما يبدو لي نموذجيا في القصة كما يحدد الرصاص قطع الزجاج الملون ، وهذا هو التاريخ » . وكان يردد ان بيكاسو لم يكن اقل حداثة لانه ظل على الدوام وفيا للفن التصوير .

* * *

كانت الدقة والعاطفة اهم ادواته الفنية . دقة المهندس الرياضي الماهر ، وعاطفة العاشق المبدع في فيضها وانسيابها لتفتح للرواية ابعاد الشعر . كان يرفض الادب السطحي الذي يلم به القارىء من النظرة الاولى . يقول : « مثل هذا الادب يستنفد كمقال في جريدة . وما يمكن قوله بشكل قطعي او نهائي يتعارض مع كل من القصة والشعر » . ان النص لديه « مفجر رؤى ومعان لا تنفد » ، وكان في الوقت ذاته يسعى الى التعبير الصافي المباشر ، ففي روايته « آفالوثارا » كل شيء مباشر ، وشديد الصفاء والاضاءة . اضف الى ذلك انه كان يرفض « الادب الذي

ينقصه الوضوح » إلا في حالات نادرة جدا يكون الغموض فيها وسيلة للتعبير . « وعندئذ يجب ان يفهم كغموض » . ولم يكن يخلط بين الجلاء والفقر في الوسائل . يقول : « التعبير الفني متعدد المعاني ، فهو لا يشير تماما الى شيء واحد ، اذ لا حاجة بنا الى كتابة عمل فني لكي نعبر ، على وجه الدقة ، الى هذا الشيء الواحد » .

* * *

هذا الكاتب الكبير الذي كان يخلق من الكلمات عالما جديدا ، ولا يتوخى الواقعية في مؤلفاته مع اعجابه بفلوبير وتولستوي وستندال ، ولا يبحث « عن منافسه مصلحة الاحوال المدنية في ضبط الاسماء او ادراجها » كما كان بلزاك يفعل ، هذا الفنان الذي كان فنانا اسطوريا ، والذي كان يبدع في الصمت والعزلة اعمالا تحمل في ذاتها بدايتها والنهاية ، لم ينس وضعه كمواطن، ككاتب مواطن بلغ نضجه ابو جاهه الديكتاتورية العسكرية التي اناخت بكلكلها على وطنه منذ عام ١٩٦٤ . في هذه السنة ذاتها نشر كتابه « تسعة اتباع » ، وهو مجموعة قصص بينها قصة « راقدة المذبح القديمة جوانا كاروليننا » ، ولعلها اجمل اعماله . هذه القصة هي قصيدة ضد العنف ، وضد امتهان كرامة الانسان في شروط من الفقر المدقع الذي يتمرغ في حمأته سكان النوردبست البرازيلي . عرف عثمان لينس كيف يرد بشجاعة ووقار على تحدي زمنه ، والى جانب اعماله الفنية بالابداع والخيال كتب عدة مقالات احتجاج واتهام ، متضامنا في ذلك مع آلام شعبه وتطلعاته الى الحرية والعدالة . يقول : « ان العالم الذي نعيش فيه ، والذي يغرق يوما بعد يوم في مستنقع الراسمالية ، لهو عالم رهيب » . . . ويضيف « . . . انا ككاتب توجهت بشكل طبيعي نحو الكون ، لا يمكنني ان ان ابقى مرتبطا ارتباطا عميقا بواقع عصري ، بيومي شعبي . قد يكون هذا الارتباط على حساب الوحدة التي تميز اعمالي ، ولكن ذلك غير مهم . ما اريده هو ان لا انفصل عن المشكلات والمآسي التي يعيشها الانسان البرازيلي في الوقت الحاضر » .

وهكذا ناضل عثمان لينس وحيدا على جبهتين ، من دون ما ذخيرة لديه سوى ذخيرة الكلمات . والواقع انه كان دائم التطلع الى ان يصبح كاتبا ، وخصوصا في الظروف الصعبة التي يعانيها الفنان في بلاده . وحرر نفسه من كل مهمة حتى انه تخلى عن مركز استاذ في الجامعة . يقول : « اريد ان اكون محاربا اعزل من كل سلاح » . ويقول في نص آخر : « نحن نعيش في متجر كبير (سوبر ماركت) . اي مكان تستطيع القيم الروحية ان تجده في متجر كبير ؟ » . وفي مؤلفاته ككتابه الشهير « مشكلات برازيلية غير ثقافية » ، وفي المئات من مقالاته ، وفي بعض دراساته الهامة ، ناقش وجود ثقافة شعبه وضرورة انفتاحها ودافع عنها . واعلن حرية التفكير والحلم ، وطالب بحرية التعبير ، وادان المراقبة يوميا وبشكل عنيف . ولقد قام بكل ذلك بعيدا عن اية تبعية من اي نوع ، وفي هذا الميدان حارب وحيدا ايضا ، وكثيرا ما دفع غاليا ثمن معارضته وتمسكه بكرامة الانسان وحريته في كل مجال .

في بلاد لا احترام فيها للفكر ولا للكلمة ، وفي وطن ينوء تحت وطأة السجون والتعذيب ، استعمل عثمان لينس ادواته الخاصة ، ومنها خلق الواقع من الخيال ، وهي ادوات افنى عمره في خلقها لكي يسهم في واقع عصره القاسي . يقول واصيا رسالته : « ما نكتبه يولد من الشعب الذي ننتسب اليه ، ويتوجه الى هذا الشعب الذي يتكلم لغتنا . ان اصواته هي التي نسمعها ونحن نبدع احد نصوصنا . ويظل هذا الشعب شعبنا بكل ما لديه من محاسن ومساوىء ، ومهما تكن الظروف التي يمر بها » .

وهكذا بقي عثمان لينس بين الدقة والعاطفة حتى النهاية . كانت كلماته الاخيرة « لا ، لن استسلم » ــ وقد تفوه بها في غرفة بأحد المشافي حين قلصت يد الموت بشرة وجهه ، واطفأت وميض عينيه الزرقاوين الصافيتين . وتظل هذه العاطفة السامية ، التي صنعها من مادة الكلمات الجامدة ، غير قابلة للنفاد في نصوصه التي لا تقلد الواقع ولكنها تعيد خلق العالم الجدير بالانسان الجديد .

دارسي ريبيرو : ((لقد اخفقت))

لماذا ضحك الحاضرون في الاحتفال بتوزيع شهادات الدكتوراه الفخرية **بجامعة السوربون ، في ذلك اليوم الواقع** في الثالث من شهر آيار ١٩٧٩ ؟ **لان رجلا قصير القامة ، ثاقب النظرات** ، بسيط الهندام قد اعلن بصوت **جهوري ان الشرف الذي اولته اياه** جامعة السوربون بمنحه الدكتوراه **لا يتوج اعماله ومساعيه بقدر ما يعزيه** عما منى به من اخفاقات متلاحقة **طوال حياتـه .**

كان هذا الشخص هو دارسي ريبيرو (١٢) ، العالم البرازيلي الكبير في **السلالات والاجناس . وفي ما يلي نص** الخطاب الذي القاه في ذلك اليوم ، **وفيه تلخيص لمسيرة نضاله والجهود** التي بذلها في خدمة بلاده :

« باعتباري عالما في السلالات والاجناس ، وضعت امامي هدفا لا انبل منه ولا اوفى وهو ان انقذ الهنود الحمر في البرازيل . ولقد بدات بالعمل من اجل هذا الهدف منذ ثلاثين عاما ولكني لم انجح فيه . اردت انقاذهم من المذابح الوحشية التي ادت ، في مطلع هذا القرن فقط ، الى استئصال اكثر من ثمانين قبيلة هندية من مجموع مئتين وثلاثين ... اردت انقاذ اراضيهم من الاستلاب ، ومياههم من التلوث ، وعالمي النبات والحيوان اللذين يحكمان طراز حياتهم ، واللذين يحيل تدميرهما الهنود الى اناس نصف موتى ...

بلى ، اردت انقاذهم من المرارة والخوف اللذين يزرعهما في قرارهم سلوك المبشرين ، والموظفين المفترض انهم كلفوا حمايتهم ، والعلماء من كل نوع ، وخصوصا ملاكي الاراضي الذين يلجأون الى الف حيلة لحرمانهم من حقهم في الحياة والعيش بسلام .

حين اصبحت وزيرا للتربية الوطنية ، اخفقت ايضا في المهمة الرئيسية التي حددتها لنفسي : فلقد اردت ان اضع موضع التنفيذ برنامجا لتعليم

جميع الاطفال البرازيليين . واليوم ، مع الاسف الشديد ، يبلغ نصف ميلون من الاناث والذكور سن الثامنة عشرة وهم أميون ، ويتمم أقل من نصف الاطفال الذين هم في سن الدخول الى المدرسة السنوات الاربع الابتدائية من دراستهم فقط (١٢) .

* * *

ولما كنت رجلا سياسيا وعضوا في الحكومة فقد سعيت بكل جهدي الى ان يحقق الاصلاح الزراعي غايته ، وان يخضع رأس المال الاجنبي لمراقبة الدولة ، وهنا اخفقت ايضا .

ولو سار الاصلاح الزراعي في الطريق التي رسمناها له لتم توزيع الاراضي الشاسعة في بلادي ، ومساحتها اكثر من ثمانية ملايين كيلو متر مربع ، بين سكان البرازيل البالغ عددهم مئة وعشرين مليونا ، وذلك بمعدل عشرين الى خمسين هكتارا للاسرة الواحدة . والمؤسف ان ما حدث ، خلال السنوات الاربع عشرة من عمر الحكومة العسكرية ، كان عكس ذلك ، اذ رجحت كفة اصحاب الاملاك الواسعة في البرازيل بأسرها . وقد لجأوا ، في الوقت الحاضر ، الى فرز الغابة الامازونية الهائلة الى قطع مساحاتها نصف مليون أو مليون ونصف هكتار مما يتيح وجود ملكيات زراعية ضخمة ، مازال العامل فيها يعيش حياة البؤس والعبودية .

اما فيما يتعلق بالشركات ذوات الجنسيات المتعددة ومشروعاتها الاستعمارية فبدلا من ان تخضع هذه الشركات لمراقبة الدولة ، فان الدولة البرازيلية هي التي تخضع لسلطانها . نحن ، ابناء امريكا اللاتينية، قد تعلمنا الكثير خلال هذه السنوات الاخيرة : تعلمنا انه يوجد ما هو اسوأ من ان نكون (جمهورية للموز) ، واعني ان نكون جمهورية تراقبها وتتصرف بمقدراتها الشركات ذوات الجنسيات المتعددة . والواقع انه اذا كانت زراعات الموز والاناناس في بلدان البحر الكاريبي تنتج مبالغ ضخمة من الدولارات للاثرياء ، كما تنتج البؤس للشعب والديكتاتورية لجميع الناس ،

فان لها على الاقل ميزة واحدة وهي انها تنتج قطنا نادرا . اما النظام الاقتصادي للشركا تذوات الجنسيات المتعددة ، الذي اخذ يستقر على مدى واسع في النصف الادنى من القارة الامريكية ، فانه يحاول ان يفرض سلطته الحديدية على الاسواق الداخلية لبلادنا ، ولم يعد ينتج قطنا نادرا ، بل ساق البلاد الى الوقوع في ديون تزداد يوما بعد يوم . وهكذا فـان البرازيل مدينة اليوم بأكثر من خمسين مليونا من الدولارات . يضـاف الى ذلك ان هذه الطريقة ادت الى قيام الدكتاتورية ، وانتهاج سياسة القمع ، والعنف ، والتعذيب ، تماما كما يجري في (جمهوريات الموز) .

* * *

وباعتباري رئيسا سابقا لجامعة برازيليا ، اقول اننا ، نحن المثقفين البرازيليين ، نرغب في ان نمنح هذه العاصمة الجديدة لبلادنا ، جامعـة تتيح لشعبنا ان يتطور تطورا قوميا تقدميا . وكان هدفنا ان نصنع مـن عاصمتنا برازيليا مركزا للنقد الواعي البناء ، وان نقدم فيها الى رحابة العلم وعمقه روح الثورة ومراميها لكي تتم المهمة الوحيدة التي يتطلع اليها مثقفو شعبنا المحروم من تاريخه ، وهي ان يعبروا عن امكانات هذا الشعب بحضارة تنبثق من اعماق ذاته .

وصفوة القول اننا كنا نريد ان تنظم جامعة برازيليا بطريقة تصبح معها مسرعا فعالا للتاريخ ، لكي تستطيع البرازيل ان تحطم في اسـرع وقت الحلقة المفرغة لمنطق الا تطور الذي يولد باستمرار مزيدا من التبعيـة والتخلف .

ان الشرف الذي اولتني اياه اليوم جامعة باريس / ٧ / يعزيني قليلا عن جميع هذه الاخفاقات التي اعتبرها مع ذلك موضع فخري الوحيـد في الحياة . واني لاستمد من هذه المكافأة القوة التي ستساعدني على متابعة نضالي ضد الابادة الجماعية للعرق الهندي الاحمر ، وضد الذين يريدون ان يبقى الشعب البرازيلي في ضع التاخر والعبودية .

اشارات

(١) جورج آمادو Amado (المولود عام ١٩١٢) هو أشهر الكتاب البرازيليين في بلاده والخارج . نجاحه متصل منذ ما ينيف عن ربع قرن . ترجمت كتبه العشرون الى خمس وعشرين لغة . ورد اسم هذا الروائي الملتزم ، ذي الخيال المبدع ، والتصوير الساحر للواقع الباهياني (نسبة الى مدينة باهيا) في جميع الموسوعات العالمية . ادان في مؤلفاته استغلال الغني للفقير والقوي للضعيف في بلاد الشمس والسكر والكاكاو . لا تناقض بين عمله كمؤلف اجتماعي يكتب روايات هادفة عنيفة وبين عمله كصحفي يخط مقالات تتسم بالجراة والابتسام .

كان والده مزارعا من مزارعي الكاكاو في مدينة باهيا . الف في العشرين من عمره روايته الاولى « بلاد الكرنفال » وهي تصدير من الخارج للبرازيل كما يراها انسان تتناوبه الخيبة أثر الخيبة مما يجري في بلاده التي يريدها اكثر تحررا وعدالة وتقدمية . ارتبط باليسار ثم نفي الى الارجنتين ، فبولونيا ، فالاتحاد السوفييتي . انتخب فيما بعد في بلاده نائبا شيوعيا ، واحتفظ بهذا المنصب حتى صدر امر باعتبار الحزب الشيوعي خارجا عن القانون . كاتب حر ، يعيش في باهيا من قلمه وعرقه . بيّن ان لا تنافر ابدا بين الادب الواقعي الصادق والجماهير العريضة . يظهر التزامه الاجتماعي والسياسي في رواياته الاولى ، واشهرها : كاكاو ، عرق ، الارض العنيفة ، دروب المجاعة ، البحر الميت ، ربان الرمال ، الارض ذات الثمار الذهبية وسواهـا .

وقد خلق آمادو عدة نماذج من الشخصيات النسائية الخارقة كغبرييلا ، ودونا فلور ، وتيريزا ، وباتيستا وذلك في رواياته : غبرييلا والقرنفل والقرفة ، رعاة الليل ، دونا فلور وزوجاها ، تيريزا باتيستا ، عودة الابنة الضالة وسواها .

(٢) غيمارايس روزا (١٩٠٨ — ١٩٦٧) Guimaraes Rosa : بدأ حياته طبيبـا في منطقة « الميناس » بالبرازيل ، ثم أصبح دبلوماسيا . فرض طابعه الشعري الشخصي منذ أن اصدر في عام ١٩٤٦ مجموعة اقاصيصه الاولى بعنوان « ساغارانا » .
في عـام ١٩٥٦ اصـدر حكاياته الشعرية تحت عنوانين همـا « ليالي السرتاوو » و « السهول العالية » ثم روايته الطويلة المشهورة « السرتاوو الكبير : الدروب » التي منحته الشهرة حتى على الصعيد العالمي . وملخص هذه الرواية ان ريوبالدو ،

وهو رئيس عصابة ، ينسحب الى « حدود العالم » ، ويروي قصة مغامرته للغريب الذي يجتاز مناطق السرتاوو الشاسعة ...

كان آخر ما وصل اليه النثر المحلي هو تجلي السرتاوو فيه بفضل اختراع لغة شعرية تعتمد الاستعارة وتصمد الواقع المحلي والاجتماعي ، وذلك كما في رواية غيمارايس روزا المشار اليها أعلاه . ويعتبر هذا الكتاب أهم كتب النثر البرازيلي في عصرنا لانه حقق للنثر كماله اللغوي والفني . ان العالم الصغير لروزا والاطار الدائم لجميع حكاياته انما هو « سرتاوو ميناس » . وتطلق هذه التسمية على الهضاب العليا الاسطورية الواقعة في أعماق البرازيل ، كما تطلق على الاراضي الصحراوية الممتدة منها . ترعى القطعان في هذه الاراضي بين نبات الخلنج والحصى ، وترتاح في ظل أشجار النخيل العملاقة النادرة التي تبقع المنظر بالاخضر وتميزه مما تبقى من مناظر.

يمثل غيمارايس روزا ، باختراعه هذه اللغة الفريدة من نوعها وبمهارته في سرد القصص والحكايات ، احسن راوٍ في العصر بلغ بالمحاولات الفولكلورية لماريو دو اندرادي ومحاولات الكتاب المحدثين الاوائل اقصى غايتها . في متاهات الشعاب ، وفي دروب السرتاوو يتلاقى ويتجابه رجال صغار ذوو أسماء رائعة ، وقطاع طرق ومتنورون ، وعميان وأطفال وحيوانات ، يدخل الكاتب الى أعماقهم ويراهم من الداخل ، من وجهة نظر « الأنا » التي تميز كلا منهم . كل واحد من هؤلاء الاشخاص يعرض قصته ، لا للقارىء ، وانما لمخاطب يثير انتباهه ويبقى خارج اللعبة . يفعل كل منهم ذلك بلغته الخاصة المتدنية ، المحررة ، والمخترعة في داخل اللغة المشتركة .

أما كتب غيمارايس روزا الاخرى فقد ضمت قصصا وحكايات قصيرة تحت العناوين التالية : قصص أولى ١٩٦٢ ، توتاميا ١٩٦٧ ، حكاياتنا ١٩٦٩ ، أحبك ، ايتها الكلمة ! ١٩٧١ ، وسواها .

(٣) انطونيو كالادو Callado : الف عدة روايات منها « بلادي المصلوبة » كاتب مقالات وصحفي ، قام بتحقيقات رائعة لعدد من صحف ريو دو جانيرو ومجلاتها ، مدافعا أبدا عن الفقراء والمضطهدين اينما وجدوا .

(٤) انطونيو كنديدو Candido : ناقد ومؤرخ للادب وعالم اجتماع فيه . تقدمي النزعة. أكثر النقاد البرازيليين شهرة وأوفرهم ابداعا . درّس في جامعة سان باولو حتى احالته الى التقاعد عام ١٩٨٢ .

(٥) دارسي ريبيرو Darcy Ribeiro : عالم كبير في السلالات والاجناس . أصبح وزيرا وكاد يصبح الرجل الثاني في الدولة قبل الانقلاب العسكري عام ١٩٦٤ . مثقف تقدمي ، ومفكر مبدع ، دخل ميدان الفن الروائي مجددا بروايته « مايرا » لم أصدر

في العام الماضي روايته الثانية « البغل » . كتب هذا النص مقدمة لكتاب جيلبرتو فريري « سادة وعبيد » ... من أشهر أعماله العلمية والسياسية : الحدود المحلية للحضارة ، ولادة الشعوب ، الهنود الحمر والحضارة ، وسواها .

(٦) جيلبرتو فريري Gilberto Freyre : عـالم أجتماعي ، وعـالم في السلالات والاجناس . ولد عام ١٩٠٠ . من أشهر مؤلفاته : أرض السكر ، سادة وعبيد ، علم التربية والمضطهدون ، التوعية والثورة ، وسواها .

(٧) اولافو بيلاك Olavo Bilac : امير الشعراء البرازيليين (١٨٦٥ — ١٩٨١) . تغنى بامجاد بلاده .

(٨) بوريتناري Portinari : فنان تشكيلي من فناني « أسبوع الفن الحديث » .

(٩) كلاريس ليسبكتور Clarice Lispector : (١٩١٧ — ١٩٧٧) من أصل أوكراني ، هاجرت وهي طفلة الى البرازيل . فرضت مكانتها الادبية بروايتها الاولى « قرب القلب المتوحش » وهي سلسلة من التنويعات حول موضوع يتحدث عن كابوس الهروب من المظاهر ، وعن اكتشاف الحقائق المضمرة التي يصعب الامساك بها في اعماق النفس البشرية . الكراهية تصبح عندها تصرفا أو سلوكا مطلقا ، وهي ترفض الطيبة اذ تعتبرها عملا سوقيا ، لا يخلو من الضعف والتنازل .

تتصاعد الكراهية في كتبها اللاحقة ، وخصوصا في روايتها « مشيد الخرائب » حيث الجريمة تحرر الانسان من وضعه القلق البائس . أما روايتها « آلام ج . هـ . » فهي تحولات للانسان ـ الحشرة تتيح للشخصية الاساسية في الرواية ان تدرع السلم الحيواني بوساطة تجربة وجودية مباشرة . واخيرا تدافع كلاريس ليسبكتور ، في روايتها التي نشرت قبل وفاتها بقليل تحت عنوان « بزوغ النجمة » ، عن تحرر المرأة ،وذلك بلهجة تنبض بالالم والصدق والالتزام .

(١٠) جامس آمادو James Amado : ناقـد ادبي معروف . نشر مجموعـات الشاعر غريغوريو ماتوس . مؤلف قصص ، وصاحب رواية « نداء البحر » وقد حظيت بشهرة واسـعة .

(١١) عثمان لينس Osman Lins (١٩٢٤ — ١٩٧٨) : روائي كبير . من اشهر أعماله : المخلص والحجر ، آفالوفارا ، تسعة انساع ، مركب البشر ، صخور الشاطىء ، الوحدة المتراصة ، وسواها .

(١٢) دارسي ريبيرو Darcy Ribeiro : انظر الاشارة رقم (٥) أعلاه .

(١٣) في البرازيل ، يسلمون الأميين شهادات تشير الى اميتهم .

شعر

حوارية المرحلة

شعر: ابراهيم نصر الله

قصة:

ميدوزا

قصة: سلوى الخير

شعــــــر

حــواريــة المــرحَــلة

شعــر : ابراهيم نصر الله

وطني.. عش أبا العروبة واسلم
وطني حلية الزمان تبسم
قسموا قلبك الموشح بالنور
وتأبى العلى إن تنقسم

«أبو سلمى»
١٩٤٧

في أول الأمر أسألُ
هل ضيَّع الدَّمُ مجراهُ
أم أنَّ هذي الجرائدَ
قد سرقتْ لونَهُ
وهل هذه الارضُ حدٌّ يضيقُ ويكبرُ
كي نكبرَ الآنَ ثم نضيقْ
كيفما شاءت الريحُ
أو شاءت الانظمه
في أول الأمر أسألُ
هل نغلقُ الحلمَ في وجهِ أيامنا القادمه
وكيف نفسرُ هذا التهافتَ
هذا التفاوتَ
ما بين ضدين يجتمعان
على جثةٍ أو أكبر من طاولةْ
وأرحب من أفق العاصمةْ
في أول الأمر أسألُ
هل يعرفُ البحرُ يا امرأتي
شكلهُ في مرايا المراسم
في الغرفِ الواسعةْ
في حديثٍ يطولُ
ويحتلُ شرفتنا الحالمةْ
في أول الأمر أسألُ
هل عُوِّمَ البرتقالُ
وهل أصبحَ السِّلمُ طلقتُنا الحاسمة؟!!!

- ☆ -

يحاصرنا الوقتُ
أعرفُ
والموتُ شباكنا
ويذبحنا الصمتُ
أعرفُ
هذي توابيتنا
لا تشبهُ الموتَ
لا تشبهِ الظلَّ
واضحةٌ كالحياةِ
وواسعةٌ كالجهاتِ
فكلُّ التوابيتِ في هذه الأرض
تبقى توابيت
حتى يعمرها لحمنُا
وهذي الاناشيدُ
تبقى كلاماً
إلى أن يعمّدها جرحُنا
وهذي المنافي
سيوفٌ على الكلِّ
حتى يقطّعها عنقنا
وهذي السواحلُ تبقى علينا
الى أن تكونَ لنا
وتلكَ فلسطينُ
من يجرؤُ الآنَ أنْ ينحني
ثم يطعنها.. صارخاً
انتِ لستِ فلسطيننا
أيها المتعبونْ
ثم بعضُ الدماءِ على الطرقاتِ
وقتلى كثيرونْ
وفي شرفةِ المذبحِ العربيِّ

هنالكَ قلبي
بظللهُ نخلُ غزّةَ،
ينبضُ في حلمهِ غصنُ زيتونٍ..
وهنالكَ اكثرُ من طفلةٍ
سرقوا راسها
وعكا محلّقةٌ في العيونْ
ايها المتعبونْ
لماذا إذن نجعل الشهداء
يألفونَ المقابرَ؟!
هم سادةُ الضوءِ
في زمن يسكنُ الانحدارْ
لماذا إذنْ
نجعلُ الشمسَ
تخشى النهار؟!

- * -

في اول الأمرِ اسألُ
هل اصبحَ البرتقالُ المضيء
على صدرِ عكا.. حجارةً؟!
وهل اصبح البحرُ مستنقعاً؟!
ومرجُ بن عامرَ صحراء
والشهداء حكايا؟!
لننفضَ عنهمْ
ونتركهم عرضةً للخيانةِ
للموتِ
او عرضةً للبغايا
في اول الامرِ اسألُ
هل فقدَ الكرملُ الانَ خُضرتَهُ؟!

كي نضيفَ الى بيدٍ يَعْرُبَ
قنطرةً
أو حجرْ
.. هل جفّت الاغنياتُ
وهل أوحلَ الماء
في سفوحِ الجليلْ
جدولاً..
ومطر؟!

- ★ -

ولماذا إذنْ
لا تريدُ وطنْ

في زمانٍ يحاصرني
ورصاصٍ يتابعني
لماذا إذنْ
لا تريدُ وطنْ
آه قلْ أيها القلبُ
أيها المتوزّعُ في جسدي جمرةً
جمرةً
لماذا إذنْ
لا تريدُ وطنْ
- أيهذا القتيل
منذ خمسين عاماً نموتْ
منذ خمسين عاماً
نعمّرُ في دمنا وطناً لا يموتْ

قد يصدقُ القاتل الان
قد يصدقُ الكذبُ الان
او تصدقُ الحربةُ الانَ في ساحةِ المذبحةْ
قد تصدقُ الصفقةُ الفاضحةْ
قد يصدقُ القهر
قد يصدقُ العهرُ
قد يصدقُ النفط
لكنْ..

على اي ليلٍ سنفتحُ شُبّاك هذا الوطنْ
على اي سجنٍ
على أي انشوطةٍ؟
وهل سيكون مدىً
بين هذا الخرابِ الذي ينحني
كلما هبت الريحُ
أم فسحةً ضيقةْ
أيهذا القتيلْ
قد يكثُر الشهداءُ
ولكنْ..
لماذا نسيرُ الى المشنقةْ
كلما تعب العنقُ من مشنقةْ
لماذا أرى البعدَ
أقرب
حتى أُساكنَ هذا العذاب القصيّ
واستنزلَ الحلمَ
فوقَ الصحاري
بعيداً عن العنبِ الجبليّ
بعيداً عن البحرِ
بعيداً عن النخلِ في صدر غزّة

بعيداً عن العنفوان النبيّ
أيهذا القتيلْ
وكيف أعايش موتي
إذا كانَ حُلمي عليّ
وكيف اسيرُ
وما بين خطوي
وبين يدي
كل هذا الجفافْ
اشكُ بأن الضّفَافْ
ستعرفكم بعد حينْ
اذ يقسمُ القلبُ نصفين
تطفو السنينْ
على وجهنا..
ويدينا
لا نعودُ صغاراً
كما ألفَ البحرُ وردتنا
لا نعودُ كباراً
كما ألفَ المجدُ قامتنا
ـ ايها القلبُ قلْ لي

لماذا إذنْ
لا تريدُ وطنْ
وانتَ الذي قد كتبتْ
وانت الذي قد حلمتْ
وانت الذي قد قُتلتْ
آه قل ايها القلبْ
أو فارحل الآنَ عنيّ
لماذا اذن
لا تريد وطن؟

لماذا؟
لماذا؟
ـ ايهذا القتيل
لا اريدُ وطنْ
آه أصغرَ مني

ـ * ـ

كل شيء سيسألُ
في هذه الليلةِ الكالحةْ
كلٍ شيء سيسألْ
فكلُ الاحاديثِ فاضحةٌ
والاجاباتُ فاضحةٌ.. فاضحةْ
ما الذي يحدثُ الان
لم نودّعْ نبياً مضى بالحداد
أيها العرسُ
كنتَ الشهيدَ
وكنتَ المدى
والبلاد
قبل يومين كنا نغني
وكانَ المخيّمُ
بين الرّصاص
وبين الضواحي الفسيحةِ
يرفعُ اشلاء صبرا
ويفتتحُ الحلمَ بالشمسِ
لا بالهزيمةْ
وكانَ صغيرٌ من «الوحداتِ»
يعدّ أصابعَ كفيهِ مرتبكاً

ويسمي المذابحَ
والشهداء
ويبكي.. لأنَّ اصابعَ كفيهِ
منذ الشقيفِ وبيروت
لا لم تعدْ كافيةْ
والأغاني التي كانَ يقطفها
اصبحت عاليه
والنجومُ التي أغمضتْ مقلتيه
على صورةٍ في الجدارِ
هوت.. دامية
قبل يومين كنا نموتُ ونحيا
وكانَ يفاجئني بالسؤال:
كَبْوَةٌ.. أمْ جريمةْ؟
كبوةٌ أمْ جريمةٌ؟
ويغفو بعينينِ مشرعتينِ
وذاكرةٍ من دماءٍ قديمةْ

★ -

- وماذا ستكتبُ
- اكملُ انشودتي
ثم اتركُ اسئلتي
تنفضُ الصمتَ عن هذه الابجديةْ
سيغضبُ نقادنا الاوفياء لفنِ القصيدةْ
ويغضبُ اكثرُ من واقعيٍّ
وهم يكثرونَ
اخافُ على الواقعيةِ
ان تكونَ معادلةً للخيانةِ
لا للرصاصةِ والبندقيةْ.

في أول الأمر اسألُ
ماذا أقولُ لأمي
تلك من روّضتْ ارضَ يافا بمحراثها
وروّضت الصخرَ..
من سفح «جرزيم»
حتى القمَمْ
ولم تترك البحرَ ماءً هناكْ
بل حنيناً...
ودم
لن أثير جراحَ المياه.. الصخور
ستبكي الدوالي
وينكسرُ الغيمْ
سأسألها عن طفولتها
وشقاوة يافا
وعن حلم هدهدَ البحرَ في صدرها
عن شوارعَ تركضُ فيها المسرّة
عن صباحٍ يطلُّ على سعةِ الأرضِ
والأمنياتِ
ونصرخ:
من يعرفُ الآنَ سرَّه!!!

هل سأحتاز صوتي
أغادرهُ
لأقول له
القدسُ
والنهرُ أوسعُ من ذلك البحر
غيماً
وصيفاً
وفلسطينُ من نهرها - اصدقائي - إلى بحرها

سوف ترهقنا بالحراثة
أو بالحراسة
ماذا أقولُ لها
سوف تكفي الخليلُ
أريحا
ودورا
وبعضُ الخِرَبْ
أو أقولُ غضبتِ كثيراً

تعذّبتِ أكثرَ
يكفي دماءك نصفُ العذابِ
ونصفُ الغضبْ
هل أقول لها:
أن ننحني للرياحِ بهذا الزمانْ
فتلكَ كياسةْ
ستقولُ إذنْ
لا أريد وطنْ
ولا تفسدوا دمنا بالسياسةْ.

- ★ -

أسيرِ إذنْ نحوَ حيفا
فتلكَ دلالْ
تفضّ المساء
وحزنُ الرمالْ
وتمشي قليلاً على البحر
تحت الشبابيك
بين البيوتْ
وتذكرُ بيروت

لبيروت يا اصدقائي حديثٌ طويلٌ
سندخلهُ بعد حين

٭

اعود لحيفا
وأعتذرُ الان اني توزّعتُ
يسرقني دمكمْ في المنافي
فاتبعه
وقد كانَ يفضي إلى الياسمين
أعود لحيفا
فتلكَ دلالٌ
سأسألها..
في آخر الأمر اسألها
قد قُتلتِ هنا
او.. ولدتِ هنا
لماذا لو أنّا بقيناهنا
او عبرنا المياه
وقلنا حدودُ دمائكِ
ارضِ الخليلِ..
وسَهْلِ جنينَ
وبعض الخِرَبْ
وأحلامكِ الآنَ
تلكِ التي قد قُتلتِ بها
خُطَبٌ..
او حَطَب
سنتركِ الانَ
في ارض حيفا
فماذا تقولين؟

يا أصدقائي
، ستبصُقُ في وجهنا وتقولُ
فلسطين منفى!!!
فلسطين منفى !!!

قصة

ميــــــــدوزا

قصة : سلوى الخيل

تسللت « ميدوزا » ليلا الى المدينة النائمة ... كلُ الاشياء تغط في الصمت والعتمة الرهيبة . سلطان مطبق يفرش جناحيه على المدى ، يظلل بهما الوجوه المنكفئة وجدران المنازل والاشجار وسائر المخلوقات التي هجعت ساكنة بلا حراك .

ابتسمت « ميدوزا » والتفتت الى عصاها السحرية ، مسدت بحنان طرفها الذهبي اللامع ، ثم غمغمت بكلام غير مبين ، وتقدمت يغمرها شعور بالزهو وبالنشوة ، سوف تفرض سلطانها على المدينة بسهولة لم تكن تتخيلها ، لمت اطراف نشوتها المنداحة .. سحبتها الى داخلها مستشمرة مزيدا من الامتلاء والزهو .. ثم دلفت عبر الشوارع المظلمة باتجاه القصر .

☆ ☆ ★

اختلجت اجفانه بعنف وهو يسترق النظر عبر حاجزه المعدني . واشراب على اطراف قدميه متطاولا مذهولا .. ما هذا الذي يراه ؟! ما الذي يسمعه ؟ تحول كيانه الى عيون مشدوهة ، وآذان مصغية .. انها هي . كما وصفوها له . وكما قرا عنها في الكتب والاساطير ، شاراتها ، مشيتها ، نظراتها ، عصاها السحرية ، وقلبها الحجري الذي قسا حتى لم يعد يبالي بقسوة الاشياء ، ايصدق ام ان عينيه تكذبانه ؟ لكنها الحقيقة امامه .. فويل للمدينة النائمة من مصير لا يرحم .

وانتشرت نظراته على المدى المظلم .. كل شيء يغط ، يتنفس بعمق وسكينة تجتاحه رعشة مستبدة .. هل يمكن ان تتحول كل هذه الحياة الراقدة الى صخر اصم ؟!

لشد ما كان يخشى هذا الامر ويحذره .. ان تأتي في يوم حراسته .. وها قد وقع المحذور .. عشرات السنين وهم يتناوبون الحراسة ، يترصدون مجيئها ، منذ ذلك اليوم ، منذ تلك النبوءة المشؤومة التي ادلى بها العراف عنها ، وعن عصاها التي تحول كل شيء الى حجر .. ولكنها لم تحضر ، حتى أوشكوا على النسيان ، وعاودتهم طمأنينتهم القديمة .. لكن لماذا لم تحضر الا في ليلته هو ؟! بالامس كان مسعود ، وقبله صلاح ، وقبله حامد ، لم يحصل شيء البتة ، فلماذا اختارته هو لهذا اليوم الرهيب ، تصاعد الدم الى راسه . لقد كان احساس خفي يراوده بانها ستأتي في ليلته .. وها قد حصل ، فليكن رجلا قبل كل شيء ، أولا ، فان مصيرا اسود ينتظر المدينة .

من جديد انداحت نظراته على الارجاء الهاجعة ، اية احلام تطوف بالنفوس المرهقة ؟ اية كوابيس ؟ اي نسغ يسري في عروق الشجر ؟ اي دفء يملأ جوانح الطيور وهي تحضن البيض متلاصقة !.. واحس نفسه وحيدا وعاجزا لا حول له ولا قوة .. فماذا عساه يفعل ؟ تتدافع الاصوات

في داخله .. تزدحم في راسه التعب .. دعهـا تمر فربما كانت عابرة سبيل .. لا .. اليوم يومك . وانت حارس هذه المدينة .. كن رجلا .. ليلة واحدة من الرجولة في بيداء العمر المدلهم . لكن !! من يضمن النتيجة، تكفي لفتة واحدة ، لمسة واحدة من عصاها السحرية تحولك الى كتلة صخرية صماء ، وتبقى المدينة التي تحب فريسة للبلاء واللعنة .

حريق هائل يجتاح أعصابه ، والاصوات تختلط في داخله .. دعها .. اتبعها .. اقتلها .. لا تقتلها .. تقدم ، تريث .. لكن خاطرا شق كيانه كالبرق .. فلتوقظ الرجال النائمين ، انها قبل كل شيء قضيتهم ، قضية المدينة التي اسلمت اجفانها للسبات .

ومضى بحذر يطرق الابواب .. ينقر على جدران النوافذ ، يهزجذوع الاشجار ، كان يهمس بادىء ذي بدء ، ثم شرع الصوت يرتفع وئيدا ، وئيدا حتى تحول الى فحيح موجع ، لكن دون جدوى ، الجميع غارقون في الصمت ، وما من مجيب ، حتى كلاب الحراسة هاجعة مستسلمة .. يا رب الارباب !! ماذا يفعل وحده في هذه الليلة الليلاء ، هل يسند رأسه وينام مثل بقية النائمين .. ام يواجه قدره المروع وليكن ما يكون ؟!!

☆ ☆ ★

تقدمت ميدوزا من بوابة القصر بموكبها الملكي .. مست بعصاها الحرس النائمين فتصلبت اجسادهم المتكومة ، وتحولت الى وجود صخري ثقيل .. فتحت الابواب . اشرعتها ودخلت . ترجلت من مركبتها السحرية ، احاط بها اعوانها الاوفياء . رافقوها حتى البهو الداخلي ، حيوا بأدب جم ثم قفلوا عائدين ما عدا « ديماس » مستشارها الخاص . جلسا معا يرسمان خطة عمل الغد .

اسندت عصاها الذهبية الى جوارها ، والتفتت اليه :

ــ ماذا عسانا تفعل ؟!

ــ كعادتنا سيدتي ، نحول أهل هذه البلدة الى احجار .. فنرتاح من شغبهم ومتاعبهم ، ونشيد فيها مملكتنا الصخرية ، مملكة الموت الخالدة ، نحضر اعواننا ، نحفر اقنية داخلية ، ونسحب كل تراب البلدة فنلقي به في البحر .. التراب يا سيدتي ، التراب ، سر الحياة السخيفة التي يعشقها هؤلاء فلنبعد التراب نخلص من نصف المشكلة ، وبتحجير البشر نخلص من النصف الآخر .

ــ « ديماس » اسمعني جيدا .. انت تتكلم بنفس الطريقة القديمة . الحجر والوجود الحجري .. عالم الصخر الخالد .. هذه الطريقة لم تعد تروقني .. لقد سئمت .. سئمت الخواء والوجود الاصم اليابس ، اريد أن اغير طريقتي ، ادفع الملل عن نفسي ، لماذا احجرهم فأخسر ملهاتي ، ولا اترك لهم حرية الحركة فأتسلى بهم .

ــ ولكن ــ سيدتي ــ تعلمين انهم يرفضون وجودنا اصلا ، وعندها لن يكونوا مجرد ملهاة .

ــ لا تتسرع ــ ما زلت غرا بعد كل هذه السنين والتجارب .. تلتفت الى عصاها ، تطمئن لجوارها الدافىء ، تمسد عليها بيدها الشاحبة ثم تقول له : هذا سلاحي ، تعويذتي الواقية ، بالامس كنت امس بها المخلوقات فتتصلب متحولة الى حجر ، واليوم سأكتفي بالاشارة ، فيتحجر اهم ما في الكائن الحي دون ان يفقد شيئا من مظهره الخارجي ، أو يفقد قدرته على الحركة .. اسمع يا ديماس ، باشارة بسيطة من هذه سوف تتحجر عقول الرجال ، وعواطف النساء وحماس الشباب ، وبراءة الاطفال ... سأحجر حتى زغردة العصافير ، حتى النسغ في عروق الشجر .. حتى رحيق الزهور ، ثم اتركهم هكذا يخبطون في هذه الحياة بلا هداية فأتسلى برؤيتهم واحقق ما اريد .

ــ أطرق ديماس خجلا من جهله ، وانكفأ الى الداخل .. حقا ، أنت ما زلت غرا ، نظر نحو سيدته باعجاب بالغ ، واطلق لخياله العنان .

الوقت يمر ، وانت في قلقك وحيرتك ما تزال .. والوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك .. ايها الرجال ! ! ايها الرفاق ! ايها الاحبة .. البلاء البلاء هبوا واجهوا لعنتكم الجديدة ، ويجتاحه شعور مرعب ، اتكون هذه الاجساد كتلا صخرية مساء الغد .. ميدوزا ما الذي جاء بك في عتمة هذا الليل البهيم ، الا يكفي المدينة ما بها والرجال ما هم فيه حتى تاتي انت ايضا .. وحانتمنه التفاتة نحو السماء . كان القمر هلالا خجولا يرتع بين النجوم وهن يحطن به . ميدوزا .. هل ستحجرين ضوء القمر ؟ !

فجأة تتناهى الى سمعه اصوات خافتة ، يرهف أذنيه كوعل بري ، ويستمر في مكانه يتنصب قبالته شبحان يتمعن فيهما جيدا عبر الغبش المطبق ، اوه ! ! انتما . سلاما ايها الرفيقان .. ايها الجباحان .. ولنواجه هذا الخطب مجتمعين .

تبادل الرجال الثلاثة نظرات مثقلة صامتة ثم تقدموا سوية . « الا نوقظ بقية الرجال ؟ ! تساءل هو ؟

ــ (لا .. هذه معركة لا تنفع فيها الكثرة) .. اجاب احد الرجلين واندلحوا جميعا في الظلمة ميممين شطر القصر .

* * *

ــ سيدتي ــ لكانني اشم رائحة غريبة ، إنني قلق . واخشى أن يباغتنا احد من الخلف ، اشعر ان ثمةمن يتربص بنا ، واخاف طعنةالغدر . قال ديماس بصوت مرتعش .

ــ ديماس . لا تكن جبانا لماذا تخافهم وليس لديهم ما يخشى منه ، سترى كيف اعاملهم هذه المرة .. وقهقهت بفجور مبطن .. لن اقتلهم .. لن احجزهم ، ولكني سأستميلهم ، اجل يا ديماس سأغويهم ، الم أقل

لك إني سوف اغير طريقتي القديمة اكتب فيما تكتبه ان ميدوزا غيرت خطتها الاوالى ، وقررت رفع اللعنة عن العباد . هذا ما انويه فعلا فاذعه في الآفاق .. تحدث عن انسانيتي ، وما ارغب فيه من خير واصلاح ، وافتح باب هذا القصر على مصراعيه .. لا تطرد احدا . ولا تمنع احدا مـن الدخول ، واسمح لكل قادم بمقابلتي . هل فهمت الآن ؟ .. اواه ايـة متعة تخبئها هـذه التجربة الطريفـة .. اصبر قليلا . وسترى كيف يصبحون كالقردة بين يدي .

جُنَّ ديماس ، ولم يفهم تماما ماذا تريد ، بيد انه اذعن مغلوبا على امره ، مستشعرا خوفا باطنيا مبهما ؛ ثمة شيء غير طبيعي يجـري .. ميدوزا .. يا ذات العصا السحرية ما الذي يدور في خيالك العربيد والى أين ستودي بنا أفكارك الجامحة الرعناء .

★ ★ ★

يتقدم الرجال الثلاثة من بوابة القصر ، ارواحهم في أكفهم ، والاصابع على الزناد لقد نذروا انفسهم لهذه القضية .. أيتها الإله هل تقبلهم قرابين تقي المدينة شرّ الهلاك .. اتفقوا على الخطة .. أن يقتحموا القصر معا ، ويكمنوا لها في جهاتٍ متعددة منه ، وعندما تحين لاي منهم فرصة يطلق عليها النار قبل أن تتمكن من تحويله الى حجر ، قد يكتشفهم الحراس ، لكن هذا لا يهم فقد نذروا ان يفتدوا المدينة بأنفسهم وليكن ما يكون .

تسللوا عبر الاسوار كالثعابين ، ومضى كل منهم يبحث عن زاوية يكمن فيهـا ، كانت الاضواء مطفأة أو تكاد ، لقد نـام غالبية الحراس ، ونافذتها الساطعة وحدها متألقة في هذا الليل الاغبر .. هل نقتحم الابواب وندهمها وحيدة ، أم أن هذا كفيل بافساد الخطة وايقاظ الحراس ، ايها الرب المستريح في عليائه دعها تخرج لنا لاي غرض دعها تقف امامنا هنا في المدى المجدي للطلقة ... اية اوهام تخادع النفوس المرهقة ؟ اية هواجس ؟ والوقت قد تجاوز منتصف الليل والعيون متعبة ، متعبة ، وهي معتصمة خلف نافذة مشعة لا ترحم .

ــ هل ننتظر الفجر فالضياء هدى ؟

ــ بل الليل ستار واقٍ ، والوقت عامل مهم في كسب المعركة .

أية معركة ؟ .. معركة من طرف واحد . قلق وتربص ، ونفوس مشحونة بالهلع والتحفز ، انها اللحظات الحاسمة من حيث لا تدري ، وعدوك تراه ولا تراه يا للشوق القاتل ، والطلقة ترتعش خلف الزناد المتاهب ، وانتم جاثمون كالمردة كل في زاويته يتحين الفرصة السانحة .

☆ ✱ ★

تتملل ميدوزا في مضجعها .. نام ديماس وانكفا الحراس جميعا ، وتظاهرت هي بالنوم ، بيد انها هبت مذعورة ، حاسة استشعار خاصة نبهتها منذرة بالخطر المحدق ، تناولت عصاها وخرجت .

ــ تراهم يكمنون لي .. فليفعلوا .. استبقني ايتها العصا الذهبية ، سددي تأثيرك السحري على الرؤوس والقلوب ! انخبيها .. غيّري نظامها ، اقلبي ما ترتب فيها ، وليأتوا الي مذعنين .. وتذكرت انها قررت تغيير خطتها فهدات من جديد ، وتباطات خطاها وهي تنقر العصا بلاط القصر فتنبثق من خلال النقرات التماعات ضوئية هادئة تنساب في الظلمة كيراعات ذهبية مضيئة وتنتشر في المكان .

امتلات ارجاء القصر باليراعات الضوئية ، ثم عبرت الجدران الى الحديقة والسور وماجت في حركة دائبة ، اصبح القصر مجرة تموج بالاضواء الصفيرة المتحركة المتدافعة .

فلتسبحوا في هذا العالم السحري ، قالت ميدوزا ، ولتغرقوا في لالائه المدوخ . لسوف لسوف يجذبكم اليه كالفراش ، ثم تدورون حول بريقه بانبهار ، وعندها سوف اصطادكم واحدا واحدا وتصبحون من رجالي .. ليس هذا تماما ، سوف تفتنون بي ، والويل الويل لو سولت لكم نفوسكم

بالتمرد ، فوسائلي كثيرة . وآخرها المسخ .. بيد أني لن امسخكم الا بعد ان استنفد كل ما لديكم .. كل طاقاتكم وقدراتكم ، ولكل امرٍ شأنٌ وميقات .

★ ★ ★

بهت الرجال الثلاثة كل من موقعه وهم يشاهدون ما يجري ، اغمضوا عيونهم ثم فتحوها ، ثم اغمضوها ثانية ، لحظات من الرعب والدوخة ، شيء ما في داخلهم يأبى ان يستجيب للسحر ، ولكن السحر اقوى ، وللأضواء بريقها واغراؤها الذي يخطف الابصار ، برهة للقلق ، برهة للوجل والتردد ، برهة للرهبة والاحجام والرغبة في الهرب الى عوالم مجهولة نائية ، والسحر يسري في المفاصل والعروق كالسكر فتسترخي مستكينة متداعية .. لا .. صرخات مخنوقة في الاعماق .. انتم لم تأتوا لهذا ، محاولات يائسة للمقاومة ولشحذ العزيمة تستكين في المهد واهية امام امواج الضوء المتراقصة في المكان ، الصراخ الداخلي يتحول الى حشرجة ، تشتبك العيون المذعورة بالضوء ، تتحرك الاقدام بحركة آلية .. شيء من الارادة ينسحب . شيء من الوعي ، شيء من الروح يتراجع ، يتقلص ، يغيب ، ويتقدم الرجال الثلاثة من ذات العصا السحرية يدورون حولها كفراش محترق الاطراف .

تبتسم ، تشير اليهم بطرف عصاها ، فترفرف طيور والهة في الصدور المحترقة ويبدا طقس الرقص الابدي .

★ ★ ★

افاقت المدينة ذلك الصباح ، وبعده وبعده ، وفي كل صباح تسقط طيور جديدة في المصيدة الكبيرة .. زهرة شباب البلدة ادلجوا زمرا وفرادى في ظلمات الليالي الموحشة يبتغون الخلاص من ميدوزا ، تحدوهم الرغبة والصدق والقهر الدامس فما ان تلوح لهم بعصاها حتى يتصدعوا ويتساقطوا تباعا منخرطين في حلبة الرقص الجماعي، وشيئا فشيئا بدات

المدينة تعاني من وطأة السحر القاسية ، حقاً لم تتحول الاجساد الى صخر ، ولكن القلوب والعقول والارواح تصلبت كالاحجار المنخورة ، جفّ الرحيق في الزهور فاصبحت بلا رائحة . والنسغ في الاشجار فطرحت ثماراً لا طعم لها ، حتى الماء تأسن في الجداول والانهار وفقد طعمه الكوثري العذب ، عمّ الكره ، والحقد ، والحسد ، والانانية ، والزيف ، والكذب ، والوصولية. ميدوزا يا ميدوزا .. يا ذات العصا الذهبية ما الذي تريدينه من مدينة وادعة تكفكف جرحها ، وتبحث لابنائها عن موقع تحت سماء الربّ ..

☆ ☆ ☆

« انه السحر .. انها اللعنة ، لا تلحقكم يا بني البشر الا بخطاياكم ، وسوء اعمالكم وبما في نفوسكم من نقص وخلل وتشويه .. اصلحوا نفوسكم ، اغسلوها من الشر والدنس ، وعندما تصبحون على يقين من نقائها ابحثوا عن سبيل لإزالة اللعنة . » .

☆ ☆ ☆

سرت اشاعات في المدينة ، بان ميدوزا تتخذ من فتيات البلدة عشاقاً لها .. تصفي من تراه مواتياً لاهوائها وتسلط عليه الاضواء ، فتبهره ثم ماتفتأ تجرب عليه وسائلها حتى يتحول الى قط منزلي اليف .. اية فتنة؟ اي سحر ؟ يأتيها الشبان بنفوس جامحة مشحونة بالغيظ والحقد .. يأتونها وفي اعماقهم نوايا مختلفة تماما ، ان يفتكوا بها ، ان يريحوا البشرية من شرها وشيئاً فشيئاً يتداعون الواحد تلو الاخر .. يتساقطون في غرامها كالذباب ثم يصابون بالنسيان ، ينسون انفسهم اولا ، واهليهم وبيوتهم ثانيا ثم ينسون كل شيء ، الماضي والحاضر والاتي وكل شيء ... عندما يتعرون بين احضان ميدوزا وعلى مقربة من عصاها السحرية يندثر الزمن ويتلاشى الوجود ، ويخيل لواحدهم ان العالم كله قد يتلاقى في امبراطورية واحدة ، وانه قد توج على عرش هذه الامبراطورية .. ماالذي يريده فوق

ذلك ؟ عرش وفخامة واضواء .. وامرأة تذيب نسغ الشهوة في شرايينه فليذهب هذا العالم الى الجحيم .. والى الطوفان هؤلاء البشر الرعاع ، وهذه المدينة التي تستحق اللعنة ، لقد كان مغفلا مثلهم ذات يوم ولكن هاهو يتخلص من ذلك وغفلته ويفهم معنى الحياة على حقيقتها يتذوق عسلها وخمرتها .. احرام ان يشرب كأسها مرة واحدة بعد عمر من الظمأ القاتل ... بيد ان نشوته المسكرة لاتدوم فميدوزا سرعان ماتمل عشاقها، تستبدل واحدا بواحد بعد ان تمتص ماء الحياة من عروقه ، انها تغرقهم بالذهب والاضواء ، ومظاهر الفخامة فان ابدوا برما او تأبيا ، لوحت بالعصا وهذا يكفي .

★ ★ ★

ايام مرت وايام . وشهور اعقبتها شهور ، الف الناس ميدوزا ، لم يعودوا يبدون ضيقا بها او تبرما ، صارت جزءا من حياتهم ، بل اصبحوا يتزاحمون على التقرب منها والرضوخ لها .

سنوات قليلة واذا بالناس غير الناس والمدينة غير المدينة ، والقيم غير القيم ، والاشياء غير الاشياء ، كل الاشياء تبدلت ... فقدت ملامحها الاولى ، واكتست ملامح غريبة وشاذة ، لم تعد الفتيات تحلم بالحب ولا الفتيان يحلمون بالمجد والدفاع عن المدينة ، لقد انقلب الناس . طلاب لايرغبون في العلم ، عمال لايرغبون في العمل ، جنود لايريدون القتال فلاحون لايعرفون الحقول ، ولايجدون سعادتهم فيها ... حتى اللغة تغيرت ، حذفت كلمات كثيرة ، سقطت من الاستعمال ، وظهرت كلمات جديدة ، واساليب جديدة في الاضافة والاسناد ... سقطت كلمات تقليدية بالية مثل الشرف ، الكرامة ، الرجولة ، الحمية ، التضحية ، الصدق الاخلاص ، كلمات شاحبة وصدئة صارت من غريب اللغة ، وظهرت تعابير جديدة مركبة خاصة ، بعيدة العلاقات او قريبة العلاقات . كل الفاظ اللغة اصبحت تربطها علاقة بميدوزا .. علاقة اضافة او اسناد او مفعولية او

مجاز او كناية ، علاقات جديدة لغوية او فنية ... مذهلة ايتها الميدوزا هل ستحجرين اللغة في الشفاه وفي بطون القواميس ؟!

☆ ☆ ☆

وقيل مرت دهور وآباد ، تفاقم السحر ، وعم البلاء والجوع ، والويل الشديد قيل نقص عدد السكان ، والطيور والحيوانات ، كما تناقصت الاشجار اصفرت الوانها ، وقل معدل ارتفاعها .

اصيبت الاشجار بالضمور والتشوه واليباس ، انها اللعنة تعم كل شيء وتدفع بطوابعها كل شيء .

☆ ☆ ☆

وذات يوم منسي سقط من ذاكرة الزمن والتواريخ .. مر العراف بتلك المدينة المنكودة ، تجول عبر شوارعها .. لم يكد يعرفها لما آلت اليه احوالها . لكنه ما لبث ان تبين وفهم كل شيء .

كان يمشي وينظر بعينيه الثاقبتين النافذتين فيرى ما خلف الحجب والاقنعة ، ويستشف ما يحمله الغيب فيما هو آت من الايام فجأة لمح فريقا من اطفال المدينة وفتيانها يلعبون حول صخرة وضعت كنصب في ساحة عامة ، تقدم منهم ، وقال بصوت جهير تمتد ان يكون كالنبوءة :

« انه السحر .. انها اللعنة .. لا تلحقكم يا بني البشر الا بخطاياكم وسوء افعالكم ، وبما في نفوسكم من خلل وضعف وقصور ، اصلحوا النفوس اولا ، اغسلوها من رجسها وادناسها ، وعندما تصبحون على يقين من نقائها فلتفكروا بازالة اللعنة ، »

ثم صمت برهة وأضاف :

ــ لايغسل هذه النفوس الا الدم .. لايزيل هذا الرجس الا الدم .. الدم .. الدم ، لكأني اراه يفيض عبر الشوارع والازقة والدروب ، ينبثق

من كل مكان ، حارا ، قانيا ، متدفقا؟ .. يغسل بوهجة كل زيف ، يعيد للاشياء طبيعتها ، ملامحها الاولى الحقيقية براءتها وصدقها .. لكاني اراه يتقلب في رحم الايام؟ ، يخرج من برك الدم ، رجل منكم وليس منكم ، له ملامحكم وليس له زيفكم ولعنتكم ، يخرج متعمدا بالدم حاملا خشب صليبه على كاهله .. مشعلا هذه الربوع بالشرار والبرق .

وحده لن يؤثر فيه السحر لانه تحصن ضده بتعويزة الدم .. لن يخلب بصره وهجها واضواؤها الساطعة لانه تعمد بطهر النار .

وحده سيواجهها ... ولن تتمكن من اغوائه بل سيكسر عصاها ويزحزحها من مكانها .. ماذا اقول لكم عنه يا ابناء المدينة ؟! انه بينكم .. انه فيكم ، ولكنكم تطردونه من داخلكم ، تغلقون في وجهه الابواب ، وعندما تفسحون له الدرب فانه قادم .. وها انا اكاد اراه ، اكاد اسمع وقع خطاه انه آت لقد اقترب .. الا افسحوا له الدروب حتى يجيء ..

لم يكن يبدو ان ابناء المدينة يفهمون شيئا .. ملامح بلا تعبير اقرب الى الغباء والبلاهة ارتسمت على وجوههم ، قابلها العراف بابتسامة مرة ساخرة .. ثم فجاة اخرج من جيبه صرة صغيرة . فتحها بعناية وحرص ، ثم انتزع منها شيئا يشبه الثقاب عالجه قليلا فانبثقت منه شرارة ، قربها من غصن شجرة صفراء فاشتعل الغصن ، ومن الغصن امتدت النار الى باقي اغصان الشجرة .

ركض الاولاد في دهشة ، وتحلقوا حول الشجرة كالماخوذين ، ثم انتظموا في شبه دائرة وبدأوا الطواف حول الشجرة المشتعلة .. وسرعان ما تحول ذلك الطواف الى هرولة ، والهرولة الى رقص ايقاعي موجع ...

وشيئا فشيئا كانت تتدفق حشود كثيرة من اهل المدينة على ملامحها شيء من الضياع والحيرة في البداية ، غير انها مالبثت ان تنتظم صفوفا ودوائر حول النار ، وخطوة فخطوة تشرع بالمشاركة في طقس الرقص الساحرة .

ــ القاهرة ١٩٨٠ ــ

تقارير

ملتقى الأدب المقارن في عنابة: هل يكون بداءة تاريخية؟

الدكتور حسام الخطيب

لمحات من القصة العربية: دروب واتجاهات

صالح الرزوق

صورة المثقف العربي ليبراليا

حوار مع الدكتور رمسيس عوض

عبد النبي اصطيف

نجيب محفوظ: الرؤية الفنية والموقف السياسي

نوفل نيوف

تقـــاريـــر

ملتقى الأدب المقارن في عنّابة : هل يكون بداءة تاريخية ؟

الدكتور حسام الخطيب

في بلدة عنابة الجميلة المزهوة بشاطىء متوسطي رقيق رقراق ومرتفعات رافلة بأبهى الحلل الخضراء ، وفي رحاب معهد الآداب واللغات في جامعة عنابة وبدعوة طيبة منه ، عقد (ملتقى دولي حول الادب المقارن عند العرب) بين الرابع عشر والتاسع عشر من شهر ايار ١٩٨٣ ، حضره باحثون ودارسون من عدة جامعات عربية ومن بعض الجامعات الاوربية (فرنسا ، انكلترا ، اسبانيا) .

وكانت تلك المناسبة الاولى من نوعها التي يلتقي فيها باحثون عرب واجانب مهتمون بالناحية المقارنة في الادب العربي ليتطارحوا الافكار ويتناقشوا بشأن مشكلات منهجية وتطبيقية . وقد جرت المناقشات في جو مفتوح واسهم فيها الى جانب الباحثين اساتذة وطلاب دراسات عليا من معهد الآداب واللغات في جامعة عنابة ومن جامعات جزائرية اخرى أبرزها جامعة قسنطينة المجاورة لعنابة . وكان الاهتمام باديا على وجوه الجميع، ودلت جدية المناقشات ، والحاح بعض اصحابها على التوصل الى اجوبة وافية شافية للتساؤلات التي طرحوها ، على شعور معظم الحاضرين انهم يؤسسون لنوع جديد من البحث والتقصي .

وقد دارت الابحاث والمناقشات حول المحاور التالية التي اقترحها في الاصل معهد الآداب واللغات :

١ ــ تاريخ الادب المقارن في الجامعات العربية .
٢ ــ الادب المقارن في الصحافة ووسائل الاعلام العربي .
٣ ــ قضايا بين الادب العربي والآداب الاجنبية .
٤ ــ صور الشعوب الاجنبية في الادب العربي الحديث .
٥ ــ صورة العرب في الآداب الاجنبية .

وهـذه المحاور ، كما هـو واضح شديدة الطموح ، وتحتاج تغطية المسائل المتعلقة بها الى اسابيع لا الى ايام والى حشد كبير لا الى بضعة باحثين . ومن هنا كانت تغطية هذه البنود متفاوتة ان من ناحية الكم وان من ناحية العمق والمستوى .

الموضوع الاول :

وقد جرت مناقشة الموضوع الاول من خلال المحاضرات التالية :

ــ الادب العربي المقارن : البداءات والتطورات الاولى .
للدكتور حسام الخطيب من جامعة دمشق .

ــ تاريخ الادب المقارن في مصر .
للدكتور عطية عامر من جامعة استوكهولم .
(قرئت المحاضرة نيابة عنه بسبب عدم مجيئه) .

ــ تاريخ الادب المقارن في جامعات لبنان الوطنية والخاصة ،
للدكتور ريمون طحان من الجامعة اللبنانية .

الموضوع الثاني :

(الادب المقارن في الصحافة وسائل الاعلام العربي) .

لم تقدم اية ورقة تحت هذا العنوان مباشرة ، وربما كان غموض العنوان سببا في ذلك . واذا كان المقصود به عرض ببليوغرافي للكتابات والدراسات المتعلقة بالادب المقارن في المجلات والدوريات العربية فهذا امر ضروري . وقد اتخذ الملتقى توصية بهذا الشأن .

الموضوع الثالث :

وربما كان الموضوع الثالث اكثر الموضوعات جاذبية للباحثين ، وهو ــ على اي حال ــ موضوع متعدد الجوانب ويتصل بصلب نظرية الادب المقارن ، وفيما يلي قائمة الابحاث التي قدمت الى الملتقى تحت هذا البند:

١ ــ فلهالم هاوف الالماني والف ليلة وليلة ،
للدكتور بوالعيد دودو من جامعة الجزائر .

٢ ــ مواقف واقتراحات مقارنية ،
من اجل حوار مع الادب المقارن في البلاد العربية .
للدكتور بيار برونيل

وهو استاذ في جامعة الصوربون ، ورئيس مركز البحث في الادب المقارن الذي انشىء حديثا في رحاب السوربون وتتخذ منه الرابطة الدولية للادب المقارن مركزا لها في هذه الفترة .

وقد رحب برونيل بالتعاون مع الباحثين العرب في مجال الادب المقارن .

٣ ــ الشاعر النبي في الادب العربي المعاصر ، مع مقارنة هذا المفهوم بالادب الفرنسي .
للدكتور جعفر ماجد ، من الجامعة التونسية .

٤ ــ موضوعات عربية في الادب الاسباني في القرن التاسع عشر .
للدكتور عبد الله حمادي من جامعة قسنطينة .

٥ ــ عطيل شكسبير وديك الجن الحمصي .
للدكتور نسيب نشاوي من جامعة عنابة .

٦ ــ طوماس هاردي وفاتح المدرس والبحث في سيكلوجية الاختيار .
للدكتور عودة جمعة عودة (جامعة عنابة) .

٧ ــ قضايا بين الادب العربي والآداب الاجنبية .
(الاثر الاجنبي في رواد القصة العراقية) .
للدكتور فائق مخلص من (معهد البحوث والدراسات العربية) ببغداد .

٨ــ صور من التشابه بين القصص الشعبي العربي والقصص اليوناني .
للسيدة نسيمة عيلان من جامعة عنابة .

٩ ــ شاطىء الاعراف : تأثير شلبي ودانتي والروايات النبلية في الاسطورة العربية .
للدكتور محمد عبد الحي من جامعة الخرطوم .

١٠ـ أثر الادب الفرنسي في الادب الجزائري الحديث .
للاستاذ عبد المجيد حنون مدير الآداب واللغات في جامعة عنابة .

١١ـ قضايا بين الادب العربي والآداب الاجنبية .
للسيد عامر غديرة من جامعة جان مولان في ليون .

١٢ـ العقبات اللغوية والخصوصية في المقارنات الادبية .
للدكتور ميشال باربو ، من جامعة الصوربون .

الموضوع الرابع :

« صور الشعوب الاجنبية في الادب العربي » .

١ ـ الانكليز في أعمال احمد فارس الشدياق .
للدكتور خالد الكركي ، من الجامعة الاردنية .

٢ ـ صورة اليهود في الشعر الفلسطيني .
للدكتور عز الدين المناصرة ، من جامعة قسنطينة .

وهذا البند في الاصل ينطوي على غنى شديد ، وفي الادب العربي مجال كبير لدراسات من هذا النوع ، ولكن لم تقدم منه في الملتقى سوى هاتين المحاضرتين ، ولعله من المفيد الاهتمام بجوانبه المختلفة في اللقاءات القادمة.

الموضوع الخامس :

(صورة العرب في الآداب الاجنبية) .

١ ـ مظاهر الحياة والثقافة العربية فيالادبالانكليزيالوسيط والحديث.
للدكتور نوريس من جامعة لندن (مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية) .

٢ ــ العرب في اعمال مونتسكيو .
للدكتور بدر الدين قاسم الرفاعي ، من جامعة دمشق .

٣ ــ صورة العرب في الشعر الاسباني المعاصر .
للدكتور محمود صبح ، من جامعة مدريد .

٤ ــ الادب العربي المترجم الى الفرنسية والانكليزية او تقبل الخيال العربي لدى الاوربيين .
للسيدة ندى طوميش Tomiche من جامعة الصوربون .

٥ ــ المغرب في الادب الالماني في القرن العشرين .
للسيد طوماس بليشر Thomas Bleicher من جامعة وهران .

٦ ــ صور عربية في الادب الكلاسي الروسي .
للدكتور جميل نصيف ، من جامعة بغداد .

٧ ــ أسطورة العربي في الادب الناطق بالفرنسية في المغرب الاوسط والادنى .
للاستاذ جان لوي موم Maume ، من جامعة عنابة .

٨ ــ الثورة الجزائرية في الادب الروائي الانكلوسكوني .
للدكتور عرب عبد الرحمن ، من جامعة الجزائر .

٩ ــ الكتابة القرآنية من خلال الآداب الافريقية .

للدكتور نغاندو وكاشاما Ngandu Kashama من جامعة عنابة . ومن خلال المناقشات التي دارت حول الاوراق التي قدمت الى الملتقى تبين وجود تساؤلات متنوعة حول طبيعة الادب المقارن ووظيفته ومصطلحه ومنهجه، وهي امور لم تجر الاشارة اليها في جدول اعمال الملتقى . ونظرا لما لهذا الامر من اهمية فائقة فقد انتهى الملتقى الى اعتماد موضوع واحد مركزي للملتقى القادم وهو :

«الادب المقارن : المصطلح والمنهج» . ويؤمل ان يجري عقد هذا الملتقى في العام القادم وفي رحاب معهد الاداب واللغات في جامعة عنابة ايضا .

كذلك اثارت الاهتمام ــ كما هو متوقع ــ الاوراق التي قدمت بشأن نشأة الادب المقارن في الوطن العربي وبداياته الاولى . وقد قدمت ورقتان تتعلق الواحدة منهما بمصر والاخرى بلبنان ، بينما قدم كاتب هذه السطور ورقة تتعلق بالادب المقارن من منظور عربي خالص ، تضمنت تعريفا بما يمكن ان يكون اكتشافا علميا في تاريخ البحث المقارن عند العرب ، وهــو اعادة اكتشاف كتاب « روحي الخالدي ابن القدس او المقدسي » الذي يحمل العنوان المثير التالي :

« تاريخ علم الادب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو » .

وكان هذا الكتاب قد نشر منجما في مجلة الهلال خلال عامي ١٩٠٢ ــ ١٩٠٣ م ثم ظهرت الطبعة الاولى منه في مصر عام ١٩٠٤ وعليها اسم المقدسي وفي عام ١٩١٢ ظهرت الطبعة الثانية وحملت اسم روحي الخالدي وتبين ان الخالدي اخفى اسمه في الطبعة الاولى خوفا من الاستبداد العثماني (١) .

وقد تضمن البحث الذي قدمه كاتب هذه السطور الى الملتقى تعريفا بالمؤلف والكتاب وبرهانا منهجيا على امكان اعتبار كتاب الخالدي اول كتاب عربي يخصص كله لموضوع المقارن .

ويوفر الشروط المنهجية للدراسات المقارنية ، ويتناول موضوعا جليلا هو موضوع التبادلات الادبية بين العرب والافرنج في الماضي والحاضر .

---

(١) تم اكتشاف اهمية هذا الكتاب في الادب المقارن مـن خلال برنامج اتحـاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين لاعادة طباعة التراث الفلسطيني في التاليف الفكري والادبي.

ويضاف الى ذلك ان الخالدي كان مؤهلا تأهيلا معقولا لان يكون باحثا مقارنيا ، فقد كان ذلك ذوق ادبي حسن واطلاع جيد على الآداب العربية والاجنبية ، وكانت معرفته باللغات وافية اذ اتقن العربية والفرنسية والعثمانية والفارسية ، وساعدته كذلك ظروفه الشخصية من خلال اقامته في فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر واوائل العشرين اي الفترة التي بلغ فيها تألق فرنسا الادبي قمة من قممه العديدة، وفي خلال اقامته هذه تعرف المؤلف على عدد من المستشرقين الاوربيين وذكرهم وذكر اراءهم في كتابه. يضاف الى ذلك كله ماظهر في ثنايا الكتاب من حرص على الدقة وابتعاد عن المبالغة والاسراف ، وتقيد بالامانة من حيث الرجوع الى المصادر ومراقبة لهوى النفس اذ لم يسمح لتعلقه الشخصي بفيكتور هيغو ان يطغى على احكامه ، وحرص على ذكر مثالبه الى جانب محاسنه . فلا غرو اذن ان يكون لكتابه «تاريخ علم الادب» فضل السبق في ريادة الادب العربي المقارن.

وقد أشارت ورقة البحث المتعلقة بهذا الموضوع الى سلسلة الرواد الاوائل بعد روحي الخالدي ، ومنهم خليل مطران وقسطاكي الحمصي ومحمد عوض محمد ونجيب العقيقي وعبد الرزاق حميدة .

ووقفت اخيرا عند الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يمكن أن يعتبر كتابه « الادب المقارن » أول كتاب عربي منهجي شامل ينبيء عن وعي نظري بطبيعة الادب المقارن وطرائقه ، وقد ظهر عام ١٩٥٣ في مصر واعتمدت عليه الدراسات العربية بعد ذلك .

وقد اخذ الملتقى بهذا التحديد ووجه في البيان الختامي تحية الى روحي الخالدي بوصفه (رائد) الادب العربي المقارن والى د . محمد غنيمي هلال بوصفه (مؤسس) الادب المقارن عند العرب وحجته .

« تعليـــق »

ليس صعبا على القارىء المعني بالادب المقارن ان يلاحظ قلة ما هو منشور حول هذا الموضوع في الدوريات الادبية العربية وندرة المؤلفات النظرية والتطبيقية فيه ، وذلك على الرغم من أن العرب ، بحكم تاريخهم التبادلي في المجالات الثقافية والحضارية ، مؤهلون تأهيلا جيدا للخوض في الموضوعات المقارنية .

على انه مما يبشر بالخير وجود اقبال شديد لدى طلاب الدراسات العليا الادبية في الجامعات العربية على اختيار موضوعات مقارنة علـى الرغم من صعوبة هذه الموضوعات من جهة وتواضع امكانات اغلب الطلبة من جهة اخرى ، ولا سيما في مجال الالمام باللغات الاجنبية . وانـه لمكن من خلال تضافر جهود الباحثين العرب والمسؤولين عن تدريـس الادب المقارن في الجامعات العربية جعل ثمانينات هذا القرن نقطة انطلاق للنهوض بالادب المقارن وتوظيف معطياته لصالح فهم اعمق لادبنا العربي من جهة ، ولما هو قومي محلي وما هو عالمي في فكرنا الادبي القديم والحديث من جهة أخـرى .

وانه لمن دواعي السرور أن يرد في مقدمة بيان ملتقى عنابة ما يؤكد اهمية الادب المقارن ودوره الكبير (يرد نص البيان بعد قليل) .

ويمكن كذلك من قبيل الذكرى التاريخية الاشارة الى أن هذا الحدث المهم في تاريخ الادب المقارن الذي هو ملتقى قـد استوحي ــ كما صرح منظموه ــ من خلال سلسلة من الدعوات الى الاهتمام بالادب المقارن في الوطن العربي ظهرت في دوريات القطر العربي السـوري ، ولا سيما في مجلة المعرفة التي تصدر عن وزارة الثقافة ، وكان من بينها سلسلة مقالات

لكاتب هذه السطور بدأت بالتعريف بالمؤتمر العالمي الثامن للادب المقارن،(١) بودابست ، ١٩٧٦ . وظهر في هذا التعريف تأكيد على ضرورة العناية بالادب العربي المقارن واشارة مفصلة لنقر الدراسات المتعلقة به .

كما ظهر بعد ذلك بحث مفصل في ثلاثة اجزاء(٢) تناول بالتمحيص والتحليل المعضلة المنهجية للادب المقارن ويكاد يكون الاول من نوعه في الدراسات العربية (بصرف النظر عن قيمته) . وكان البحث الاخير الذي سبق انعقاد الملتقى مخصصا لتفحص امكان بروز وجهة نظر عربية في الادب المقارن ، وورد فيه تساؤل حول هذه الناحية وتأكيد أن الثقافة العربية مؤهلة ، بسبب عوامل عديدة للقيام بدور شديد الاهمية في حقل الادب المقارن .(٣)

وقد بدا في ملتقى اهتمام بهذه المسألة .

وتقتضي الامانة التاريخية الاشارة الى ان مجلة المعرفة كانت قد خصصت واحدا من اعدادها للادب المقارن كما فعلت مثل ذلك مجددا مجلة عالم الفكر الكويتية ، ويؤمل أن تؤدي الجهود الطيبة في مختلف الاقطار العربية الى قيام الادب المقارن في الاقطار العربية على اساس علمي مثمر ، ولقد كان ملتقى عنابة خطوة مهمة في هذا السبيل .

---

(١) الخطيب ، د . حسام .
« قضايا الادب المقارن في مؤتمره العالمي الثامن » ، المعرفة ، ع ١٧٧ ، تشرين الثاني ١٩٧٦ ، وقد ظهر هذا العرض بعد ذلك في كتاب « ملامح في الادب والثقافة واللغة » وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ .

(٢) الخطيب ، د. حسام :
(الادب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الانساني) ، المعرفة ،
ج١ ، ع ٢٠٤ شباط ١٩٧٩ ، ج٢ ، ع ٢٠٥ – ٢٠٦ ، اذار – نيسان ١٩٧٩ ،
ج٣ ، ع٢٠٧ ، أيار ١٩٧٩ .

(٣) الخطيب ، د.حسام :
دعوة لوجهة نظر عربية في الادب المقارن ، المعرفة ، ع ٢٤٥ ، س ٢١ ، تموز ١٩٨٢ .
والجدير بالذكر أنه في الشهر نفسه ظهر للمؤلف بحث تاسيسي اخر في الادب المقارن بعنوان : (دور الترجمة في الادب المقارن) ، الموقف الادبي ، ع ١٢٥ – ١٢٦ ، تموز اب – ١٩٨٢ .

بيـان عـن اعمـال
الملتقى الدولي حول الادب المقارن
عند العرب (جامعة عنابة من ١٤ ــ ١٩٨٣/٥/١٩

في الفترة الواقعة بين ١٤ ــ ١٩٨٣/٥/١٩ ، عقد في رحاب جامعة عنابة بالجزائر وبدعوة من معهد الاداب واللغات فيها ملتقى دولي حول الادب المقارن عند العرب ، وقد حضر الملتقى باحثون مختصون من عدة جامعات عربية وكذلك من جامعات فرنسا وبريطانيا واسبانيا ، وشارك فيه اساتذة وباحثون ودارسون من جامعة عنابة وجامعات الجزائر الاخرى.

وقد قدمت في الملتقى عدة بحوث رئيسية دار حولها النقاش والتناولت الموضوعات التالية :

الموضوعات :

١ ــ تاريخ الادب المقارن في الجامعات العربية ،
٢ ــ الادب المقارن في الصحافة ووسائل الاعلام العربي ،
٣ ــ قضايا بين الادب العربي والآداب الاجنبية ،
٤ ــ صور الشعوب الاجنبية في الادب العربي الحديث ،
٥ ــ صور العرب في الآداب الاجنبية .

ومن خلال البحوث التي قدمت والمناقشات التي دارت ظهر جليـا وجود اهتمام متزايد ، لدى الباحثين والدارسين وجمهرة القراء ، بالادب المقارن وتطبيقاته في الادب العربي ، الا ان هذا الاهتمام لم يصل بعد الى المستوى المنشود الذي يؤهل الدراسات العربية المقارنة لان تقوم بدور فعال في خدمة الادب العربي الحديث .

ومن هنا انتهى الملتقى الى تأكيد ضرورة تشجيع البحث الادبي المقارن في شتى حقول الادب العربي منهجا خاصا في المعرفة الادبية يشترك مع سائر مناهج التقرب الادبي كالتاريخ الادبي والنقد في منطقة واسعة وفي منطقه العام ، ولكنه يتميز عنها بما يؤهله لان يكون فرعا من فروع المعرفة الادبية ذا شخصية واضحة وله منطقة خاصة به هي منطقة التبادلات والامتدادات خارج الحدود المحلية سواء من ناحية الحدود الجغرافية واللغوية والقومية ـ وهذا هو الاصل ، أم من ناحية الحدود الخاصة بأجناس الابداع الفني بوصف ذلك نوعا من البحث المكمل .

وقد لاحظ المشاركون في الملتقى ان التجربة الادبية العربية في الماضي والحاضر تفسح مجالا كبيرا للدراسات الادب المقارن ، لانها كانت وما زالت مبنية على مبدأ الانفتاح الانساني والتبادلات الجريئة في الخبرة الفكرية والفنية مع مناطق العالم المختلفة ؛ كذلك لان ادبنا العربي بوجه خاص هو حصيلة مركبة لتجربة المجتمع العربي في مجال التفكير والابداع من جهة ، وخلاصة التجارب الفنية والابداعية في عالمنا المعاصر ، من جهة اخرى .

وبهذا الصدد يمكن ان يكون الادب المقارن نافعا جدا سواء من ناحية الكشف عن اللون القومي الخاص للتجربة الادبية العربية أم من ناحية تأكيد بعدها الانساني والعالمي واضاءة طريق التفاعلات الكبرى المنتظرة في مسيرتها المستقبلية .

توصيات :

١ ـ انطلاقا مما كشفت عنه مداولات الملتقى عن الحاجة الى استمرار الالتقاء بين الباحثين في الادب المقارن يدعو الملتقى الى :

آ ــ عقد مؤتمر دوري للادب المقارن في كل عام ، على أن يكون موضوع المؤتمر القادم ، « الادب المقارن المصطلح والمنهج »

ب ــ انشاء رابطة عربية للادب المقارن .

جـ ــ انشاء مراكز للدراسات الادب العربي المقارن ومجلة بحث تابعة له .

وتدعو الندوة جامعة عنابة الى النظر في عقد هذه الانشطة في رحابها .

٢ ــ انطلاقا من دور الجامعات الطبيعي في تشجيع دراسة الادب المقارن تدعو الندوة جامعات الوطن العربي الى ما يلي :

آ ــ تشجيع تدريس الادب المقارن في الجامعات العربية وتطوير دراسته .

ب ــ تسهيل التبادل بين الجامعات العربية ولاسيما من ناحية الكتب والدوريات .

جـ ــ تسهيل التعاون بين الجامعات العربية من جهة والجامعات الاجنبية من جهة اخرى في حقل تحديد المناهج وغير ذلك من السياسات المتعلقة بالادب المقارن .

د ــ تشجيع ارسال اعضاء الهيئة التدريسية في الجامعات للمشاركة في مؤتمرات الرابطة الدولية للادب المقارن والمؤتمرات الدولية الاخرى التي لها صلة في هذا الحقل .

٣ ــ في مجال المشروعات العلمية رات الندوة اعطاء اولوية للامور التاليـة :

آ ــ اعداد مسح ببليوغرافي للكتابات المتعلقة بالادب المقارن في البلاد العربيـة .

ب ــ تشجيع ترجمة الاعمال العالمية المهمة في مجال الادب المقارن الى اللغة العربية .

جـ ـ تشجيع تنظيم برنامج لترجمة مختارات مناسبة من الادب العربي الحديث الى اللغات الحية كالانكليزية والفرنسية .

٤ ـ في مجال البحوث والدراسات رات الندوة ضرورة اعطاء افضلية للدراسات التالية :

العلاقات العالمية للادب العربي الحديث .

تأثير الادب العربي القديم في الآداب الاخرى .

صورة العرب في العالم من خلال الآداب الحديثة .

صورة العالم في الادب العربي الحديث .

وقرر المشاركون في الملتقى توجيه تحية تقدير الى الرواد الاوائل للدراسات المقارنة في الادب العربي الحديث وفي مقدمتهم روحي الخالدي رائد الادب العربي المقارن والدكتور محمدغنيمي هلال مؤسسه وحجته .

كما اختتم الملتقى ، بمثل ما افتتح به ، بتوجيه الشكر الجزيل الى الرئيس الشاذلي بن جديد والجزائر شعبا وحكومة ، وقدر المشاركون تقديرا عاليا ما قدمته جامعة عنابة مـن ضيافة كريمة ورعاية نبيلة ، ونوهوا بوجه خاص بجهود الاستاذ عبد المجيد حنون مدير معهد الآداب واللغات وجميع المسؤولين عن الاعداد للملتقى وتنظيمه .

لمحات من القصة العربية : دروب واتجاهات

صالح الرزوق

القصة كالشرارة صغيرة وسريعة الانتشار ومؤثرة ، وهي كالفنون الادبية الاخرى علمة يلعب التخييل فيها الدور الإساس . وحين يستسلم الكاتب المبدع لخياله ويترك لقلمه حرية الابتكار والابتداع ، فان العالم الرحب يتسع اكثر على رحابته ويدعو الآخرين ـ جماهير القراء ـ الى ان يخوضوا في لجة الاتساع والرحابة .

واي حديث عن القصة القصيرة في الادب العربي يستدعي التداول مع التاريخ والذاكرة والمقابلة بين عناصرها وعلى هذا فان قانون ادونيس (الثابت والمتحول) يتدخل في مصير القصة القصيرة ايضا . وهنا يتمثل الثابت بالذاكرة والمتحول بالتاريخ . وعبر هذين المنظارين سوف نلاحظ صورة القصة القصيرة في ثلاث مراحل من حياتها الحافلة :

١ ـ جيل الرواد والمحاولات الاولى .

٢ ـ مرحلة الثورات الوطنية وبزوغ شمس الواقعية .

٣ ـ الجيل الوسيط في القصة السورية .

المرحلة الاولى / التاسيس :

بالقياس الى فن الرواية تعتبر القصة القصيرة فنا ادبيا مستحدثا . فغوغول الذي خرجت القصة الروسية من معطفه . وادغار آلن بو الجد الاكبر للقصة في امريكا من مواليد عام ١٨٠٩ . وقد أتى من بعدهما تشيخوف ١٨٦٠ ليساهم في تطوير هذا الفن الوليد . واعتقد ان المرتبة العالية التي تبوأها ادب تشيخوف تعود الى مقدرته النفاذة في الاحساس بمباهج الحياة والتمثيل ذلك بأحداث واشخاص وحوارات ذكية .

ولا تقل اقاصيص الفرنسي موباسان ١٨٥٠ براعة عن اقاصيص تشيخوف ، ولكن الرائد العظيم كان مشبوبا بالاحساس بمآسي الحياة ، حيث يتغلغل في معظم اقاصيصه عميقا الى مواطن الفزع والاسرار والانكسارات الخفية . وتتسم كتاباته بالانفتاح على اصداء الصراع ، ان كان ذلك في النفس او في الطبيعة .

وقد استقبل القرن العشرون ابداعات هؤلاء الاربعة الكبار ، وانطلق ابتداء منها فتشعبت الدروب واختلفت السبل .

ولكن غوغول وتشيخوف وبو وموباسان ليسوا بذرة القصة الاورو ـ امريكية فحسب ، بل هم اصل القصة القصيرة في الادب العربي أيضا .

ففي مصر قام محمد تيمور بنشر أولى قصصه على صفحات جريدة (السفور) منذ عام ١٩١٧ ، ، وكانت هذه القصص المبكرة مشبعة بروح موباسان فكرا وخيالا ، وعارية من الابتكار في المبنى أو الاخيلة .

وبتاريخ ١٩٢٦ خرجت الى النور مجلة (الصباح) السورية الاسبوعية التي احتضنت بعض المحاولات القصصية المبكرة .

ولكن لم تعرف سورية القصة الناضجة الا في النصف الثاني من الثلاثينات ، حيث تألق المرحوم فؤاد الشايب باقاصيصه المتفرقة التي

جمعها في كتابه الوحيد (تاريخ جرح) ١٩٤٤ الذي يلاحظ عليه ولاؤه الكامل لتقاليد القص الفرنسي والروسي الكلاسيكي . فقد اخذ الشايب من تشيخوف العاطفة الواضحة والحيوية في الوصف والتحليل ، وورث عن موباسان كثافة الاسلوب ورصانة الفكرة .

ولقد ساهمت الكتابة الصحافية والدراسات في تثبيت دور هـذه المؤثرات الاجنبية جيلا بعد جيل ، اذ نقل الرواد في مقالاتهم المنشورة على صفحات الجرائـد والمجلات المبكرة تفاصيل نظريـة القصة الاوروبيـة الكلاسيكية ، ودعوا الى الالتزام بتظيم اللغة القصصية وتقنين الحـدث والتحرير العاطفة . وعرفوا القصة بأنها تعبير عن آلام وآمال الشعب الكادح ـ ليان ديراني ـ أو انها تنظيم للحوادث وصور تنزل من منابع نفس الكاتب البعيدة المجهولة ـ فؤاد الشايب ـ أو هي حدث واحد في مكان محدد وزمان محدد ، ويتم عرض هذا الحدث من خلال الوصف والحوار ـ محمد تيمور ـ .

ويظني أن تبعيـة هولاء الرواد حجبت عنهـم فهم حدود القصـة القصيرة ، ولا ترقى تعاريفهم تلك الى ابعد من استقراء ملامح القصـة الاوروبية او تكرار بعض ما قراوه عنها .

وتكشف علة التبعية هذه العبارة التالية لفؤاد الشايب والتي يقول فيها : (وهل يجوز لقاص عربي ان يطمح الى كتابة القصة العربيـة دون ان يحيط بنشوء فن القصة في تاريخ الآداب العالمية) (*) .

وحين يعدد المؤثرات الثقافية التي تركت بصماتها على شخصيتـه الادبية يذكر : الميثولوجيا الاغريقية ، قصص الاسطورة المصرية والهندية ، رسالة الغفران والكوميديا الالهية ، دون كيشوت ، الفردوس المفقود ،

(*) د . حسام الخطيب : سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية ص ٤٢ .

شكسبير ، راسين ، كورني ، موليير ، فولتير ، روسو ، فرانس ، زولا ، بورجيه ، لوتي ، دودية ، موباسان ، ديكنز ، بلزاك ، بروست ، جيد ، دوهامل ، غوركي ، ديستويفسكي ، تولستوى ، تورغنيف ، بوشكين .

واحاول عبثا ان اكتشف في هذه القائمة الطويلة من المؤثرات دور الثقافة العربية ، فلا أكاد اجد غير (رسالة الغفران) .

وبعد . هل يمكننا ان نجادل في نسب القصة العربية ؟

انه لولا تجربة مثيرة وحيدة للدكتور عبد السلام العجيلي ، نفتقد الى الاصالة في التمثل والابداع . واذا كانت هذه العبارة قاسية ، فهي حقيقة لا بد من ذكرها في موطن الحقيقة .

لقد ابلى تيمور والشايب وسواهما بلاء حسنا في نقل القصة الفرنسية والروسية الى الادب العربي فكرا وخيلة ، كما قلت سابقا ، والعجيلي وحده استطاع منذ البداية ان يكون كاتبا عربيا مبدعا . فقصته الاولى (حفنة من دماء) الفائزة بجائزة مجلة الصباح للقصة عام ١٩٤١ ؛ ومجموعته البكر (بنت الساحرة) المنشورة عام ١٩٤٨ سعي جاد وحقيقي لتعريب وتحديث فن القصة .

ان قصص العجيلي بريئة تماما من لفظية المنفلوطي ودموعه ، كما هي بريئة من عقلانية الشايب ووصفية تيمور .

ولعل انحياز العجيلي الى الرومانسية الحديثة والتزامه بتصوير البيئة السورية الصحراوية والمزاوجة بين هذين الحدين هو سر نجاح حملة التعريب التي شنها على فن القصة . واليوم يقف العجيلي على رأس هرم راسخ من الكتب القصصية تتجاوز عدد أصابع اليدين وكلها تشع ببريق الاصالة التي رأيناها في مجموعته البكر . فقد استطاع هذا القاص العملاق ان يجمع في قلمه النقيضين ، عشقه للعلوم الطبيعية والفيزيولوجية

التي تلقاها على مقعد الدراسة وايمانه بالخرافة العربية التي ترعاها رمال الصحراء ، وتمدها بنسغ من الشبحية والغموض والسرية .

وهذا الصراع بين العلم والخرافة هو في الحقيقة صراع بين ثوابت التخلف ومتحولات الثورة التي باتت تطرق أبواب مضاربنا بأيد دامية .

حيرة العجيلي بين الطرفين حقيقة وواقع ، حقيقة ابن المدينة الذي يعيش بعقلية البدوي . ومع ذلك لا نستطيع أن نعم كلامنا عن العجيلي ، لانه ظاهرة فريدة ، لانه استثناء وحيد في تاريخ القصة العربية ، لم يتكرر بعد ، ولا أعتقد أن من السهل أن تتكرر حالة فريدة كهذه ، تستطيع ان تحاور أمراض الواقع بلغة المرض ذاته .

ومن المؤسف أن يكون المثال الوحيد على تعريب القصة مصابا بهذا المرض الجغرافي المميز الذي هو بشكل من الاشكال تعبير عن حضارة الوطن العربي المتاخمة للابيض المتوسط من جهة والمحاذية لصحارى آسيا وافريقيا من جهة ثانية .

المرحلة الثانية / القصة الجماهيرية :

من المصاعب التقليدية التي تواجه مسجلي التاريخ العربي صعوبة الفصل بين المراحل . وكثيرا ما يختلف المؤرخون في تحديد الفواصل التاريخية ، اذ ياتي الفصل تعسفيا في غالبية الحالات ، ونادرا ما تجد سببا سافرا يعين على القطعية واليقين في تحديد البداية ومعرفة النهاية .

ان التاريخ العربي ، وبالتحديد منذ عصر النهضة وزمن التحديث والثورة على الثوابت والجوامد ، هو خط متواصل ، منبعه بواعث واحدة ومسيرته تتعرض الى عوامل سريعة التغير والالتفاف والانكسار .

ثم ان عدم اتصال المؤرخ بالتاريخ الشامل لمجمل الاقطار العربية ، وهذا المد والجزر في الرؤى والمواقف والجغرافيا (الحدود والسياسة) ، يؤمن اكثر من سبب لتأصيل الغموض والسرية وصعوبة انبلاج الحقائق في وسط كم من الاوهام .

لذلك حين أضـع عنوانا واضحـا لا يعاني مـن اللبس والغموض كالعنوان المثبت اعلاه (المرحلة الثانية) ، أعمد الى التخلي عن عادة وضع أرقام صريحة تحصر البداية والنهاية .

ان ثانية المراحل في تاريخ القصة العربية القصيرة تختلف من قطر الى آخر ، كما انها تنزلق أرقاما عديدة من ناقد لآخر .

ولكن من المتعارف عليه ، في وسط هذا التيه العابث ، ان العقـد الخامس من القرن العشرين شهد تحولات سياسية حملت بدورها رياح التغيير الى الادب والقصة فقد نشر الكاتب المصري العظيم يوسف ادريس أول أقاصيصه عام ١٩٥٠ على صفحات مجلة روز اليوسف بعنوان (لعنة الجبل) وفيها مجمل العوامل التي ساهمت بعد نضوجها في تشكيل ملامح احد رواد القصة الواقعية في مصر .

كما خرجت مجلة النقاد السورية على قارئيها عام ١٩٥١ بوثيقـة (رابطة الكتاب السوريين) التي تحولت فيما بعد الى رابطـة الكتاب العرب ، هذه الرابطة التي سنت لنفسها جملة من الاهداف السياسية والاجتماعية تحت شعار التقدم والاشتراكية .

ولقد تحقق لهذه الجماعة اصدار كتاب قصصي وحيد تحت عنوان (درب الى القمة) ١٩٥٢ يلاحظ على اقاصيصه انتماؤها الى المدرسة الواقعية في الادب واصرارها على نشر الوعي الاشتراكي عبر تناول نماذج معينة من عامة الشعب وهي تناضل وتكافح في سبيل اللقمة والوطن .

وسوف تغدو هذه المزدوجة ـ الهادفة الملتزمة عبئاً على القاصين في مرحلة الخمسينات ، بحيث لا تبرأ قصة من المضمون النضالي في سبيل الحرية السياسية والاجتماعية .

وتعتبر الثورة الوطنيــة للضباط الاحرار في مصر ١٩٥٢ انتصـاراً للتوجهات الاشتراكية التي بدأت تغزو افئدة الجماهير العربية المثقفة ..

وان جذور هذا الاهتمام الاصيل والعميق بالفكر التقدمي الاشتراكي تعود الى ما قبيل النكبة ، وقد غذتها فجيعة ١٩٤٨ وزينت للجماهـير العربية أن الخيار الثوري التقدمي هو نافذة على الجنة .

لقد راهنت جماعة الرابطة على القصة الواقعية الاشتراكية ، واتخذت مـن ادب الثورة الاشتراكية ، التي قلبت احـوال جمهوريات الاتحـاد السوفياتي ، معلماً واليوم مـن الصعب أن تعثر بين الادبـاء والمثقفين التقدميين واليساريين على واحد لا يحمل شهادة ولادة من رابطة الكتاب العرب والمجلة الناطقة باسمها (الثقافة الوطنية) .

* * *

تتصـدر اقاصيص السوري سعيد حورانية والمصري الدكتور يوسف ادريس ادب هذه المرحلـة .

ويبدو للوهلة الاولى ان مجمل خصائص القصـة القصـيرة عنـد حورانية والمصري الدكتور ادريس ثائرة على تقاليد القص الكلاسيكية التي تبناها رواد الحلقة الاولى . فصوت العقل يقول ان ثورة المضامين التي انجزتها القصة الواقعية تلبيها ثورة مماثلة في بنية القصة بالذات .

واي خيبة تقمع اصواتنا العاقلة هـذه .

فقد التزمت القصة الواقعية بالتقاليد التي نقلها الشايب وتيمور ولاشين وتوفيق يوسف عواد . وخضعت تماما لفلسفة تشيخوف وغوركي

وانورغنيف مع ظلال اخرى مختلطة هي مزيج من روح موباسان وعقل بوشكين وعاطفة غوغول ولا اعتقد ان احدا يجرؤ على نفي هذه الحقائق .

ان أقاصيص حزام الخمسينات لم تحقق التغيير المأمول في تعريب القصة القصيرة ؛ واكتفت بتمرير نوازع الثورة الفكرية . ولعل انشغال الادباء والمثقفين بتجديد الفكر العربي وتحقيق الثورة الاجتماعية والسياسية قد اخر فكرة الانضواء تحت لواء التراث الفني العربي . ولا سيما أن مكابدة ادباء هذه الحلقة والحلقة السابقة من ارهاب الاقطاع الفكري والسياسي ، اقامت بين الطرفين حاجزا يصعب اختراقه . فلا التراث قادر على تبديد قيود الاقطاع ، ولا الحداثة تقبل رعاية اشتات من الماضي يقودها الاقطاع الى التخلف والجمود .

لم تتبصر قصة الخمسينات طويلا في هذه المسألة ، بل ان ولادتها حتمت عليها الانتماء الى الواقعية الاشتراكية التي يتزعمها غوركي مستفيدة من التقاليد البارعة التي ابتدعها تشيخوف في الوصف والسرد والتحليل .

لكن اقاصيص هذه المرحلة المكتوبة بأقلام حورانية وادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وفارس زرزور وحسيب كيالي وشوقي بغدادي استطاعت ان تسجل اثر هذه هزة قوية سوف تكون سببا في هزيمة ثوابت القص التقليدي ، بعدما استنفدت المحاكاة اغراضها ولم يعد هنالك متسع الى مزيد من المحاكاة من غير السقوط في دائرة التقليد والتكرار .

ذلك صمت سعيد حورانية بعد مجموعته الثالثة (سنتان وتحترق الغابة) ١٩٦٤ ودأب الدكتور يوسف ادريس وفارس زرزور وحسيب كيالي وآخرون من جيلهم على اكتشاف ابعاد فنية اخرى للقصة سواء على صعيد اللغة والخيال والموقف .

لقد سجل هؤلاء الرواد انتصارات ساحقة للقصة الواقعية الاشتراكية حين تجنبوا فخ النماذج الجاهزة . والذين سقطوا في التنميط والتقليد لم تبزغ عليهم شمس العقد السادس من هذا القرن الا وكانوا نسيا منسيا .

* * *

في مصر لم تكن الواقعية الاشتراكية سيدة الموقف طوال هذه الحقبة . فقد تعايشت الواقعية النقدية ، وابرز كتابها نجيب محفوظ ، مع التعبيرية التي بشر بها يحيى حقي في كتابه (دماء وطين) واتقنها يوسف الشاروني في كتابه (العشاق الخمسة) ١٩٥٤ .

وعلى الرغم من ان هذه التوجهات لم تكن متأصلة بين صفوف كتاب القصة ، الا ان نماذجها المبكرة المعروفة تتحدث عن نفسها ببراعة تفوق ما وصلت اليه الواقعية الاشتراكية . كيف لا ونجيب محفوظ يمارس كتابة القصة منذ عام ١٩٣٤ وخلال هذه المسيرة الطويلة تفجرت على يديه افكار واخيلة بارعة هي ابنة شرعية للعلوم الفلسفية التي تلقاها ولثقافته الانكليزية والفرنسية .

وسوف يتابع محفوظ رحلته مع القصة ، حتى يصل الى المرحلة التجريدية في كتابه (تحت المظلة) . وهنا سيحط الرحال ويعود ليولف بين ماضيه الاجتماعي وحاضره التجريدي في سياق اخاذ لا تنقصه الفكرة الجديدة والخيال الخصب ولا اللغة النقية — انظر مجموعته الرائعة الحب فوق هضبة الهرم ١٩٧٩ وبالذات الاقاصيص التالية منها : السماء السابعة ، صاحب الصورة ، الرجل الآخر ، الحوادث المثيرة — وفيها جميعا دراما عربية متطورة جدا .

ان عبارة (دراما عربية متطورة) هي بيت القصيد . فتعريب القصة وردها الى جذورها — الحكاية والاسطورة — مسألة بالغة الاهمية بالنسبة

للادب العربي ، حتى نحس نحن — جماهير القراء — اننا امام مولود شرعي امه وابوه عربيان . وبسوى ذلك الاحساس تبقى القصة كائنا غريبا هزيلا يلعب دور دليل اجتماعي او سياسي .

اما التعبيرية والتي استوت على يدي الشاروني علقة مخلقة حسنة الصورة ، فقد تحدث عنها الدكتور غالي شكري قائلا (وكان التجريب يستوجب قدرا من الحرية يتيح للفنان اقصى حالات التفرد في الابداع ، وان تسبب من ناحية اخرى في ازعاج الذوق الفني بما يشبه الصدمة . ولقد تضمنت تجارب ذلك النفر من الطلعيين حقها في التعدد منذ اقرت منهجها التجريبي ، واشتمل هذا التعدد من زاوية رئيسية على مبدأ تقليب كافة وجهات النظر ورؤية الشيء الواحد من كافة جوانبه وانعدام اليقين او القطع او الحسم او الحتمية .

ولذلك حلت هذه التجارب في غالبيتها من قانون الايمان . . وقد خلت بذلك من الثبات والسكونية والديمومة . وكان البديل للقانون بما يفيده من محدودية واستقرار ذلك الحدس والتدفق والصيرورة التي تطالعنا بها الحياة بآفاقها الاكثر رحابة وعمقا من كل قانون جزئي موقوت وكل قانون كلي دائم) (*) .

ومن تحت هذا الخمار التعبيري الرقيق استطاع يوسف الشاروني ان يمرر حقائق هدامةحول حياةالتشتت والانسحاق والضياع التي يحياها المواطن العربي من ضفاف المحيط الى اقاصي الخليج .

فهل نستطيع ان نعتبر قصة الشاروني جسرا حمل القصة العربية الى افق مسدود في الستينات ، يتمثل بالانخلاع والقلق والتأزم والعزلة مما سوف نلاحظه كثيرا جدا في صلب المغامرة التآمرية مع فن القصة ؟

(*) د. غالي شكري : صراع الاجيال في الادب المعاصر — ص ١٣٦ .

ارجح هذا الراي ، واشدد على ان الشاروني هو جسر متين البنيان يشد حلقتين من تاريخ القصة العربية الى تاريخها الكلي .

مع ملاحظة ان العقد الخمسين اشتهر بانتصار الواقعية الاشتراكية في سورية ومصر بآن واحد ، حيث تزعم هذه المدرسة ادباء لا تعوزهم الجراة ولا البراعة في كتابة القصة القصيرة .

المرحلة الثالثة / القصة الطليعية :

لماذا نعتبر الواقعية الاشتراكية المحرومة من نعمة الابتكار ثورة في فن القصة ؟

سؤال كهذا لا يؤرق الباحث في تاريخ الادب ، فقصة العقد الخمسين استطاعت ان تحل عدم التفاهم بين الكتاب والمجتمع عبر حسن تأويلها لشعارات اللغة والموضوع والعاطفة .

أمر آخر جدير بالذكر . ان نفرا من الشباب الطليعيين هم الذين تزعموا هذا التوجه القصصي ، والشباب بطبيعة الحال حداثة وتجديد وثورة .

وان كانت شعارات البطل الايجابي والنهاية المتفائلة وبساطة التوصيل قد شكلت خطرا على اصالة التقاليد الفنية ، فان هذا الخطر كان عرضا هزيلا زائلا امام ممارسات الشباب الصحيحة ، امثال عادل ابو شنب وصميم الشريف ونصر الدين البحرة الى آخر هذه القائمة الطويلة من الاسماء اللامعة .

ولكن الحياة الزاخرة بالتحولات لم تلبث ان تساءلت : هل تصلح الواقعية الاشتراكية للتعبير عن تناقضات الحياة المعاصرة ؟

اخشى ان اهز راسي بالايجاب ، واخشى ان اشير بالنفي .

ففي مصر لا تعثر على ظل من شبهة يخالط رموز الواقعية الاشتراكية، بل العكس هو الصحيح . فقد واصل الدكتور يوسف ادريس تعميق ادواته الفنية التعبيرية ، واستطاع ان يبلغ قمة لا تطالها الشكوك ولا الاتهامات .

وان مسيرته المتواصلة من (مسحوق الهمس) او (أرخص الليالي) الى (لغة الآى آى ، وبيت من لحم) أسفرت عن تطور أصاب استخدام الاداة الفنية ، بحيث كانت تنتقل دائما من المرحلة الوصفية البسيطة الى المرحلة التحليلية المركبة ، وبدات الواقعية على يديه تختار التحدي والمواجهة وتتخلص من الاستسلام والسكينة والنمطية .

وتابع هذه الجولة المظفرة للواقعية جماعة (جاليري ٦٨) ، وهم نفر طليعي تقدمي جددوا شباب رابطة الكتاب العرب ، وتشددوا في مسألة التجديد والتحديث هذه ، وربطوها ربطا عضويا بمسألة ثانية هي التعريب .

ـ راجع بهذا الصدد تجربة جمال الغيطاني وابراهيم أصلان ومحمد البساطي ومحمد يوسف القعيد ويحيى الطاهر عبد الله . ويجدر الانتباه الى شغف الغيطاني والطاهر عبد الله باكتشاف قوانين القصة من تراث الحكاية العربية في الف ليلة وليلة وفي مقامات الهمذاني وبخلاء الجاحظ وسواهـا .

وترى التصاق الغيطاني شديدا بايقاعية المقامات الهمذانية في كتابه القصصي الاول (أوراق شاب عاش منذ الف عام) ، بينما يحاول الطاهر عبد الله في آخر كتبه (حكايات للامير) ان ينتهج اسلوب الف ليلة وليلة ، وهذا واضح أصلا من العنوان الذي يذكرنا مباشرة بحكايات شهرزاد للامير شهريار سفاح النساء . هذا من جهة . ومن جهة ثانية استمرت في سورية القصة الاجتماعية الناقدة بأقلام صميم الشريف (عندما يجوع

الاطفال ١٩٦١) وعادل ابو شنب (زهرة استوائية في القطب ١٩٦١ ، الثوار مروا ببيتنا ١٩٦٢) واسكندر لوقا (راس سمكة ١٩٦١) وفارس زرزور وفاتح المدرس ... ومعظمهم من البورجوازية الدمشقية المثقفة .

ولكن بالرغم من هذه الاستمرارية للواقعية ، آذنت شمس اتجاه تحديثي جديد بالشروق .

* * *

سوى أن المؤثرات الانجلو امريكية اقبلت الى القصة لتعيد خلقها على اسس جديدة ، نلاحظ اهتمام ابناء الحزام الستيني بالخيال .

الخيال اذا في مقابل الحياة . فقد أوشكت الحياة البهيجة وفلسفتها في النضال والكفاح أن ترحل من اقاصيص هذه المرحلة . وذر الخيال بقرنه في كتابات كل قاص وناقد وروائي وشاعر . واصبح الخيال عملة صعبة يجب توفرها في أدب القصة .

ولكن هذا الخيال لم يكن نبوءة بقدر ما كان وصفا لنوازع النفس البشرية واستبطانا لعواطفها الفياضة التي تجيش ثائرة وعنيفة خلف قناع الجمود والركود والاستسلام .

ففي بداية هذه المرحلة دب النشاط في اوصال الرائد المصري يوسف الشاروني وكتب احدى اهم قصصه وهي (الانتظار ١٩٦٣) ، وعاود النشاط قلم يحيى حقي الذي استسلم فترة الى الصحافة ومتاعبها ، فكتب قصته المذهلة (الفراش الشاغر ١٩٦١) ودارت الدورة في سورية والعراق ولبنان وليبيا ، واصبح عبد الرحمن مجيد الربيعي وزكريا تامر وليد اخلاصي وياسين رفاعية وغادة السمان واحمد ابراهيم الفقيه رواد المرحلة .

فقد نشر زكريا تامر لولى اعماله (صهيل الجواد الابيض) عام ١٩٦٠ . وهي المجموعة التي بشرت بتحولات مقبلة سوف يكون لها صيغة القرار وسلطته . وبالتاريخ ذاته ــ ١٩٦٠ ــ صدرت مجموعة ياسين رفاعية البكــر (الحزن في كل مكان) . وعلى استقامة خيط المطار التامري انفجرت مفاجاة القاص الحلبي الشاب وليد اخلاصي مؤلف (قصص) ١٩٦٣ . كما نشرت غادة السمان في هذا التاريخ ثانية مجموعاتها القصصية (لا بحر في بيروت) .

وعند تمام منتصف العقد السادس حاز كتاب (البحر لا ماء فيه) للكاتب الليبي احمد الفقيه على الجائزة الاولى من اللجنة العليا لرعايــة الفنون والآداب .

وبعد ذلك بقليل ــ ١٩٦٦ ــ عمد النور مولوده الربيعي الاول (السيف والسفينة) وبغض النظر عن هذا الحشد من النجوم الذين لمت اسماؤهم طيلة الستينات وحتى اواسط العقد السابع ، فقد دشنوا عن حق قصة حديثة معاصرة توافرت لها عناصر الرشاقة والتشويق والاصالة . مع التنويه انهم ابناء مخلصون لقصة الآداب الانجليزيــة في وطنها الام ــ بريطانيا ــ او في منفاها الاختياري امريكا .

ولقد تسللت التقاليد الامريكية بشكل خاص مدعومة من التقاليد الانكليزية الى قصة هــذه المرحلة ، وتمثل ذلك بالتاثيرات الواضحــة لفرجينيا وولف ووليم فوكز وجراهام جرين . واضيف اليها مؤثرات الفكر الوجودي التي هبت رياحهــا من فرنسا على يدي سارتر وكامو ودوبوفوار .

لم يكن ادباء هــذه المرحلة مــستبشرين بالحيــاة ، لذلك فروا الى الخيال ، (فالخيال وارد في فعــل الادراك ، ويمتزج بأعمال الذاكرة ،

ويفتح امامنا ابعد الآفاق الممكنة ويرافق مشاريعنا واماننا ومخاوفنا وفرضياتنا . فهو اشمل من ان يكون فقط ملكة تستدعي الصور المسايرة لعالم الادراك المباشر ، بل انه قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع وتجعلنا نتخيل الامور البعيدة ونبتعد عن الامور الراهنة)(*) .

ولكن هذا الابتعاد وتلك الآفاق المفتوحة لم ترسم صورة لما يمكن تحقيقه ولم تتكيف مع العالم الخارجي ، انما اختارت الانفصال التام عن وظيفة الواقع لصالح اساطير خاصة تمجد عواطف الكاتب واحلامه واوهامه .

ومثل هذا الخيال ـ يقول جان ستاروبنسكي ـ يحقق وظيفة واحدة هي بسط نفوذنا الفعلي على الواقع وطورا في قطع كل وشيجة تصلنا به .

وفي نماذج المغامرة الشامرة المتقدمة استطاع الخيال ان يصور اعباء الوجود الانساني خير تصوير . واذا بالحزن يرى في القاصي والداني وكانه ساكن فضائي قديم اتى لاجئا وغدا مستعمرا .

وهكذا شاعت الفاظ ومعان تدل على الحزن مثل الجفاف (لا بحر في بيروت ، البحر لا ماء فيه) ، والقت هذه الالفاظ مرساتها الثقيلة في مياه القصة الستينية ، حتى اصبحت سافرة فصيحة من غير مواربة (الحزن في كل مكان) . ولم يراهن احد على جواد ابيض سوى زكريا تامر . ولكن هذا الرجل العصابي المختنق بالرماد والقسوة والمظالم ، لم يتقن الامساك بجواده الابيض الذي فاز به مرة . واذا بالربيع الذي يغالب الرماد يستسلم الى قسوة الدمار والحروب النووية ، ويشم رائحة البارود والدماء من جحور الارض وأفلاك الفضاء .

(*) ستاروبنسكي : النقد والادب . ص ١٦٥ .

هل نربط هذا كله بقلق ابناء المرحلة على المصير ؟

ان ارتباط هذا النفر من كتاب القصة القصيرة بثقافات العواصم الكوزموبوليتية وعـدم مجاهدتهم للتفتيش عن تقاليد القص في التراث العربي ، زرع في نفوسهم نوعا من التعارض الذي تنوشه رغبة التحديث من طرف ورغبة التحرر من سطوة الثقافات الاجنبية التي كانت استمسارا تقليديا في أوطانهم من جهة .

وينكشف طرفا هذه النوازع الثقافية والسياسية في أقاصيص الادباء الوجوديين الذين مالوا باتجاه الفكر القومي . خاصة مطاع صفدي في كتابه (أشباح ابطال ١٩٥٩) ومحمد حيـدر في مجموعته (العالم المسحور ١٩٦٢) .

حيث يعيش الاشخاص قلقا مستمرا لا يعرف الطمانينة او الاستقرار، وحيث يرتفع صوت المناقشات السياسية والثقافية متمردا على تقاليد الفن القصصي الذي يحبذ تمرير مثل هذه المقولات في أثواب مستترة .

وقـد تأخرت هـذه الحيرة حينا من الدهر ، حتى حصلت الهزة الحزيرانية ١٩٦٧ التي كوت بنيرانها صراع الكاتب مع مسائل الوجود والمصير ، ولفتت انتباهه الى جغرافيا الخرائط واهرامات المجتمع .

لقد لعبت العصا الحزيرانية دور عصا موسى ، فضربت مياه البحر العربي وشقت في وسطها دربا الى الخلاص . لم يكن الخلاص في هـذه المرة وهما ميتافيزيقيا ولا حلما كونيا . انه خلاص من التخلف الاجتماعي ورواسبه وخـلاص من التخلف السياسي ومسبباته والمطلوب نهضة حضارية شاملة اولها معرفة الداء واستنباط العقار المأمول .

* ملاحظات بين يدي البحث :

اخيرا انوه الى ما يلي :

١ ـ لم اهتم بتسجيل بدايات القصة المبكرة جدا المشتقة من المقامة والبعيدة عضويا ووجدانيا عن فن القصة القصيرة المعاصرة . ولكن ذلك لا يعني ان مثل هذه المغامرات ليس لها وجود . كما انني لم احاول تتبع الخيط الذي يصل بين جيلين .. فؤاد الشايب وسعيد حورانية مثلا . ولكن هذا لا يعني أن لا خيط بين الاثنين انه من الصعب على الظاهرة الادبية الا تكون حلقة في سلسلة . فقد مرت المغامرة القصصية بعدة محطات ـ يجمع بينها الثغرات المادية والمعنوية . فالدكتور شاكر مصطفى يذكر عددا من القاصين السوريين الذين كتبوا في هذا الجنس الادبي قبل الحرب العالمية الاولى ومنهم : خليل بدوي ، يوسف الياس سركيس ، ميخائيل جرجس الدلال ، محمد كرد علي ، ويرصد عددا آخر من التجارب التي عرفتها سورية فيما بين الحربين منها اقاصيص صبحي ابو غنيمة وسامي الكيالي ومحمد النجار ومنير العجلاني وصلاح الدين المنجد وسواهم .

وهؤلاء جميعا ماهم الا خطوات على طريق القصة الفنية التي كتبها الشايب وزمرة اخرى من زملائه امثال نسيب الإختيار وخليل الهنداوي ومظفر سلطان .

وهكذا هي حال القصة في مصر . فقد جازف بكتابة القصة قبل محمد ومحمود تيمور كل من صالح حمدي حماد مؤلف كتاب (احسن القصص) ١٩١٠ ومصطفى لطفي المنفلوطي وعبد الله النديم وابراهيم المويلحي وسواهم .

ان عدم التعرض الى هذه التجارب المبكرة اقتضته ظروف البحث ، اذ انه يركز اكثر ما يركز على السمات العامة لكل مرحلة ، وللتسهيل على القارىء يتم عادة تناول مثال بارز تتضح فيه هذه السمات .

وحجتي نفسها في تبرير الانتقال من الحديث عن مرحلة الى مرحلة فاقتضى التنويه .

٢ ـ ليس ما سلف تأريخا للقصة العربية ، بل استقراء في مدارس فنية بعينها هي التقليدية والواقعية الاشتراكية والتعبيرية . ولكن يلاحظ ان المدرسة الواحدة كانت تسود مرحلة تاريخية معينة تبعا للمؤثرات السياسية التي تلعب دورا هاما في توجيه المؤثرات الاجنبية ووعي الكاتب .

٣ ـ اشرت في اكثر من مكان الى خطورة الدور الذي لعبته المؤثرات الاجنبية . غير ان هذه المؤثرات كانت تشق طريقها بشكلين : الشكل المباشر السافر الذي يفضح تورط القاص في عملية المحاكاة والنقل والتقليد ، والشكل المستتر الذي يصعب معه اكتشاف ثقافة القاص الاجنبية .

فكتابات زكريا تامر وسعيد حورانية ويوسف الشاروني لا تتقيد بسلطان نموذج اجنبي ، وتراها تفتح ذراعيها وتستقبل كافة المؤثرات الوافدة ، بحيث لا تستطيع ان تردها الى كافكا او فوكنر او تشيخوف . .

٤ ـ لم تكن مسألة تجميل القصة شاغلا حقيقيا لادباء المراحل المذكورة آنفا فالتقليديون جاهدوا في سبيل انتزاع كلمة اعتراف ، وصب الواقعيون جل اهتمامهم على تحقيق شعار جماهيرية القصة ، بينما انشغل التعبيريون بتقصي خلجات عواطفهم المهزومة الشاردة في دنيا من الضياع والتشتت والانانية والعزلة .

وكان الانتقال من مرحلة الى اخرى يقتضي تجميل القصة القصيرة وتحديثها حسب أغراضها ، سواء هي جماهيرية او تعبيرية او تقليدية .

بينما سيطر شعار التحديث على ادب السبعينات ولعب دور المحرك ، واذا بنماذج قصصية لاهم لها الا افتعال الحداثة .

بوجه عام كانت القصة القصيرة حتى منتصف العقد السادس تتأرجح بين الاختيار السياسي والاختيار الفكري . وفي مطلع السبعينيات لحق بها داء التشرذم الذي اصبح قانونا يحرك الفكر والسياسة .

خلاصة الموضوع ان القصة العربية تكابد آلام الحبل والولادة حتى الآن . وكي تسمو فوق الالم وتتلمس طريقها الى الصحة والعافية ، لابد لها من الحسم خاصة فيما يتعلق بالصراع بين المضمون الجماهيري والشكل الطليعي . اذ تعتبر هذه المشكلة احدى الامراض المستعصية التي افنت ابناء جيل بكامله، هو الجيل المولود بين حربين حرب الـ٧٣ وحرب الـ٨٢ .

الحسم مطلوب مرة ثانية في مسالة الاصالة والمعاصرة . كيف نستقبل المؤثرات الاجنبية ونضمها الى محتويات جمعيتنا ؟

وكثيرة هي المنفصات التي تحتاج الى الحزم والحسم ، ولكن يكفي ان نبدأ بالحسم مع عواطفنا المتناقضة لنعرف اي طريق نسلك وعلى اي راي نستقر ...

ايلول ١٩٨٢

هوامش :

(١) احمد ابراهيم الفقيه : ٣ مجموعات قصصية ـ منشورات قطاع الكتاب والتوزيع والاعلان ـ طرابلس ١٩٨١ ـ طبعة ثانية .

(٢) د. حسام الخطيب : سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية ـ دمشق ١٩٨١ .

(٣) كلود كرول : مدخل الى القصة القصيرة في سورية ـ ترجمة محمود موعد ـ مجلة الموقف العربي ـ عدد ممتاز خاص بالقصة القصيرة ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٧ .

(٤) جان ستاروبنسكي : النقد والادب ـ ترجمة د. بدر الدين القاسم ـ منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦ .

(٥) د. غالي شكري : صراع الاجيال في الادب المعاصر ـ سلسلة اقرأ ـ منشورات دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

(٦) د. سيد حامد النساج : القصة القصيرة ـ سلسلة كتابك ـ منشورات دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .

(٧) يحيى حقي : فجر القصة المصرية ـ منشورات الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٧٥ .

(٨) محمد تيمور : نشوء القصة وتطورها ـ مجلة الحديث ـ العدد التاسع ايلول ١٩٣٦ ـ منشورات المطبعة الحديثة بحلب ـ .

(٩) فؤاد الشايب : تاريخ جرح ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

(١٠) د. شاكر مصطفى : محاضرات عن القصة في سورية ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٥٧ .

(١١) كما انني اعتمدت على بعض الافكار الواردة في مخطوطتي (البدايات ـ تجربة القصة القصيرة في سورية خلال ثلاثين عاما) .

(١٢) وغني عن البيان انني اعتمدت على عدد كبير من المجموعات القصصية التي ورد ذكرها في متن البحث ، لملاحظة بعض الظواهر الاساسية في تطور تاريخ القصة القصيرة .

رسالة لندن :

صورة المثقف العربي ليبراليا

حوار مع الدكتور رمسيس عوض

عبد النبي اصطيف

تقديم :

الدكتور رمسيس عوض ، رئيس قسم اللغة الانكليزية في مدرسة الالسن في جامعة عين شمس في القاهرة ، صوت خفر في المشهد الثقافي في القطر العربي المصري ، ولكنه صوت متميز ، لانه مسكون بهاجس الانفتاح الحضاري على الغرب . فرغم اطلاعه الواسع على الثقافة الانكليزية الحديثة والمعاصرة ، وخاصة في ميدان الرواية ، وكتبه العديدة بالعربية والانكليزية عنها ، فان له فضول الطفل وبراءته ودهشة الاكتشاف فيه عندما يتعلق الامر بمتابعة مايجري فيها . وهو لذلك قارىء مدمن ، وباحث جاد متعاطف الى حد كبير مع مايقرؤه مما يتصل بهذه الثقافة .

وبسبب من هذا الهاجس من ناحية ، والشعور بالاغتراب من المشهد الثقافي في القطر المصري من ناحية ثانية ، والمنظور الليبرالي في السياسة والفلسفة والثقافة والادب من ناحية ثالثة ، فقد اختار لنفسه دور النافذة التي يطل منها القارىء العربي على جوانب من الثقافة الغربية بشيء من الاطمئنان والثقة . وهكذا توزعت اهتماماته على محورين متصلين اتصالا وثيقا :

★ محور يتصل بنوع من الفكر والادب الانكليزيين ، يحمل قيما معينة يجد فيها الدكتور رمسيس عوض ماهو جدير باطلاع القارىء العربي ، واكتسابه ، واستبداله بالقيم الشائعة والناشئة عن فهم غير سليم لعملية الانفتاح على الثقافة الاجنبية .

★★ ومحور آخر يتصل بجوانب من تجربة القطر العربي المصري في مواجهته الحضارية مع الغرب وخاصة في استدارة هذا القرن وفي مجال المسرح بالذات .

★ ★ ★

وقد رغب صاحب هذه السطور في اغتنام فرصة وجود الدكتور رمسيس عوض باحثا زائرا في كلية سانت انتوني ، فأجرى حوارا معه حول وجوه من هذا الانفتاح الحضاري ، توخى منه ان يكون نافذة على هذه النافذة المنفتحة على الغرب .

وربما كان من الهام الاشارة الى ان القارىء لرمسيس عوض قد يكون له بعض التحفظات على بعض آرائه ، ولكنه لايسعه الا ان يصغي الى صوته المتميز الذي لاتعوزه المعرفة ، ولاتنقصه الجدية ، ولايفتقر الى الصدق .

★ ★ ★

الحـوار :

✱ انت في اكسفورد في مهمة علمية . لماذا كانت اكسفورد ؟ وماالذي شاقك فيها حتى اتخذت منها واحة لك في هذه السنة ؟ ثـم ماذا كانت حصيلتها حتى الان ؟

✱✱ د. رمسيس عوض

الذي دعاني الى اختيار اكسفورد هو رغبتي في الابتعاد عن ضجيج المدن الكبرى ، مثل لندن . فضلا عن ان اكسفورد قريبة من لندن ، الامر الذي يمكن الانسان من الاتصال بمسارح العاصمة ومراكز الثقافة فيها .

اما حصيلة مهمتي العلمية فهي كبيرة ، والكنها لاتزال مقتصرة على القراءة وتجميع المادة العلمية عن الموضوعات التي انوي الكتابة عنها في المستقبل .

★ ★ ★

★ اذا حاول المرء تتبع محاور اهتمامك فانه يجد انها تتصل بـ :

ـ المسرح العربي ، نشأته وصلاته الخارجية .
ـ صلات الشرق بالغرب ، او وجوه تفاعله معه .
ـ نوع معين من الادب الانكليزي .

واذا ماتمعن في هذا المحور الاخير ، فانه ربما يلاحظ ان اهتمامك قـد انصرف الى س.ب سنو C. P. Snow وجورج اورويل George Orwell (اضافة الى اهتمامك ببرتراند راسل بالطبع) ، اي الى ادب يحمل تبعات سياسية واجتماعية معينة .

هل املى هذا الاهتمام مفهوم معين للادب يعول على عوامل خارجية في تقدير اهميته ؟

★☆ د. رمسيس عوض

انا شخصيا لا استطيع ان اتصور الادب خاليا من رسالة اجتماعية . صحيح اني لا اعترض على حق الفنان في التجربة ــ بل اني لا اعترض على حقه في المناداة بنظرية الفن للفن مثلما نجد في اعمال اوسكار وايلد التي قرات معظمها في شبابي واستمتعت بها استمتاعا عظيما ــ ولكني اجنح الى التقليد في مزاجي الادبي وفي مفهومي لطبيعة الادب ووظيفته . ويجعلني هذا التوجه انفر بوجه عام من اي ادب لا يحمل اية رسالة اجتماعية .

ولاني ارفض الالتزام الضيق باية ايديولوجية يسارية او يمينية ، فاني لا اناصب التجريب العداء . ولا ارى نظرية الفن للفن دعوة الى الرجعية او التخلف . ومن ثم فاني احترم حق فلوبير في ان يكتب « مدام بوفاري » وحق جويس في ان يكتب « يوليسيز » وحق فرجينيا وولف في ان تكتب « الى الفنان » ، وبالرغم من هذا فان هذا النوع من الادب لايروقني . فالادب الذي ليست له رسالة اجتماعية لا يتفق مع مشاربي مهما بلغت درجة اتقانه من الناحية الفنية او مهما بلغ جماله من ناحية الشكل او الاسلوب .

ويقيني ان العالم الثالث الذي ننتمي اليه ليس لديه الوقت للاستغراق في الشكل كهدف في حد ذاته . واني استطيع القول ان تجربتي في التدريس على مدى ثلاثين عاما تدلني ان الادب الفيكتوري ــ رغم عيوبه الفنية الواضحة ــ مثل اعمال تشارلز ديكنز وتوماس هاردي تتمشى مع ظروف مجتمعاتنا الشرقية اكثر من الادب المعاصر الذي ينتجه صامويل بيكيت ومن سار على دربه .

والسؤال الصعب هو :

« اذا كان للادب رسالته الاجتماعية ، فما هي هذه الرسالة ؟ » .

هنا تجدني في منتهى الحذر في تحديد هذه الرسالة . ففي حين يرى اليساريون ضرورة ان يخدم الادب القضايا المباشرة الخاصة بالطبقة العاملة ، ويرى اليمينيون ضرورة أن يخدم الادب القيم الروحية السائدة في مجتمع ما ، فاني ارفض كلتا النظرتين .

فانا اريد من الادب **أن يعمق شعورنا بالاخوة الانسانيـة .** فالادب البروليتاري لا يتحول فقط الى دعاية مباشرة مثل الدعايات المعجوجة الصادرة عن « مصالح الاستعلامات » بل انه يحض على الكراهية والحقد . ومن ثم كان اعجابي برواية **« الام »** لمكسيم غوركي التي قرانها منذ ما يقرب من ثلاثين عاما ، **ينصرف الى شخصية الام** . اذ انني اتعاطف معها بسبب انسانية مشاعرها وشمول نظرتها بالرغم من انها كانت مؤمنة ومتدينة ، في حين انني انفر من الابن **الذي ملأ الحقد** قلبه رغم ثوريته ودعوته الى مجتمع جديد يقوم على العدل الاجتماعي والمساواة . فهذا الحقد يجعل من غير الممكن اقامة المجتمع الجديد الذي يحلم به .

انني ارحب باي أدب يدعو الى **روح الديـن** او **الاخـوة الانسانية** ، وارفض اي ادب يروج لايديولوجية معينة او حتى لدين معين . فروح الدين يمكن ان تشمل الانسانية بأسرها في حين ان الزهو بدين معين قد يدعو الى الفرقة والتناحر بين البشر .

على أي حال ، هذا ما يفعله الادباء الناضجون أمثال غراهام غرين . فالقارىء لا يكاد يحس بأنه يكتب أدبا دينيا على الاطلاق . وهذا ما فعله سلفه العظيم دوستويفسكي .

★ ★ ★

* أصدرت كتابين عن نشأة المسرح العربي في القطر المصري هما :

- **التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩** (القاهرة ، ١٩٧٣) .
- **اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩** (القاهرة، ١٩٧٩) .

ما الذي شاقك في بدايات هذا المسرح حتى انصرفت الى دراستها ؟

** د. رمسيس عوض .

دراسة نشاة المسرح العربي في مصر ممتعة لعدة اسباب ، منها ان السلف كان اكثر نقاوة من الخلف رغم أن الخلف أصبح أكثر معرفة وعلما من السلف ، ورغم ان هذا الخلف يدرس المعارف في أرقى المعاهد العلمية خارج حدود البلاد العربية . ونقاوة السلف جعلته يدرك بالفطرة فكرة الالتزام في الفن . صحيح أنه التزام ساذج ومباشر يدعونا الى الاحتشام ، ولكنه التزام صحي اذا اخذنا في الاعتبار ظروف السلف ونوع تعليمه . لقد ادرك هذا السلف حقيقة بسيطة لا تزال للأسف غائبة عنا ، وهي الدين لله والوطن للجميع . فلا غرو أن تضافرت جهودهم لمقاومة الاحتلال البريطاني مستغلين خشبة المسرح لتحقيق اهدافهم . الامر الذي انتهى بثورة ١٩١٩ العظيمة التي كان شعارها تعايش الصليب مع الهلال . وأهم ما يميز ثورة ١٩١٩ انها ثورة حضارية بعيدة عن التعصب الديني اللئيم .

لقد شعر المصريون حينذاك بانه لا سبيل الى تقدمهم الحضاري الا بالاقتداء بالغرب الذي شاءت الظروف التاريخية ان يسبقه في مضمار الحضارة . وهل هناك وعي حضاري اعظم من الثورة على الاستعمار والسعي الى الاقتداء بالمستعمرين على المستوى الحضاري ؟

☆ ✱ ★

* هل كانت لدراستك لنشاة المسرح العربي في مصر علاقة بدراستك عن شكسبير في مصر ، على اعتبار انه احد المكونات التي عملت على تشكيل بدايات المسرح العربي هناك ؟

** د. رمسيس عوض .

دراستي لشكسبير على المسرح المصري ترجع في الاساس الى رغبتي في الكشف عن انفتاح مصر الحضاري على الغرب دون عقد او تعصب قبل

ثورة ١٩١٩ وبعدها . وبالرغم من سذاجة المصريين حينذاك من الناحيتين الفنية والتكنيكية ، فان رغبتهم في النهل من نبع الحضارة الغربية كان مخلصا واكيدا . ومن ثم كان حرصهم على استقلال مصر الاقتصادي ودعوتهم الى تشجيع المصنوعات المصرية . فهلا علمت ان شركة بيع المصنوعات المصرية هي احدى ثمرات هذه الروح الجديدة الوثابة . ان الخلف للاسف نسي أن هـذه الشركة في الاساس هي لبيع المصنوعات المصرية . فنحن الآن نفضل الاشارة الى مصريتها في حديثنا اليومي ، ونسميها اختصارا شركة بيع المصنوعات . كما انها الآن تبيع المنتجات الاجنبية المستوردة ابتداء من هونغ كونغ وتيوان في الشرق الاقصى مرورا بلندن وباريس وحتى ديترويت في امريكا .

اعود فاكرر بانه على الرغم من سذاجة المصريين الفنية آنذاك ، تلك السذاجة التي جعلتهم يحولون روميو وجولييت من مأساة الى مسرحية ذات نهاية سعيدة اذ يتزوج روميو من جولييت — فاني لا اجد غضاضة من ان اقول بانه لولا الشيخ سلامة حجازي لكان معظمنا يجهل حتى الآن اعمال شكسبير . لقد استطاع هذا الرجل بسبب عبقريته في الغناء ان يشيع اسم هاملت وعطيل على السنة العامة والخاصة بحيث اصبح ابطال شكسبير معروفين في اقصى القرى والنجوع في ارض مصر وغيرها من البلاد العربية .

لقد فتحت مصر الباب على مصراعيه لتستقبل الكتاب والصحفيين والفنانين من بلاد الشام واسهم الكثير منهم في ترجمة التراث الغربي ومن بينه مسرح شكسبير الى اللغة العربية ، ولعلنا نذكر جهود نجيب حداد في هذا السياق .

* تتحدث طوال الوقت عن « **المسرح المصري** » من ناحية ، وتشير الى استقبال مصر للكثير من الكتاب والصحفيين والفنانين من بلاد الشام ، والى مساهمتهم الهامة في فعاليات الثقافة العربية في ذلك القطر من ناحية

اخرى . الا ترى معي ان الافضل الحديث عن مسرح عربي في مصر فربما كان ذلك اكثر جدوى وقربا من واقع الحال . فالمسرح العربي في مصر رغم ارتباطه الوثيق ببيئة **القطر المصري** (بالمعنى العام والشامل لهذه الكلمة) مسرح يستخدم اللغة العربية ، وهو جزء من ادب عربي مصري متموضع تاريخيا وثقافيا في سياق عربي . وبالطبع فان هذا لا يعني اغفال التأثير الهام للعنصر الخارجي . وهو على أي تأثير يشمل مجمل الادب العربي ولا يقتصر على الادب العربي في مصر .

❊❊ د. رمسيس عوض .

عندما استخدم تعبير **المسرح العربي** فاني لا اقصد اية ايماءات سياسية معاصرة خلقتها الاوضاع العربية الجديدة . واؤكد ان اذهان المصريين المشتغلين بالمسرح آنذاك (ومعظمهم من غير المصريين ، بل من الشوام ـ ولكننا في تلك الايام لم تكن تعرف التفرقة) ـ اقول ان اذهانهم كانت خالية من هذه الايحاءات السياسية المعاصرة . فاذا رجعت الى ما كان يكتب في مصر عن المسرح لوجدت ان كثيرا من الصحف كانت تشير اليه على انه مسرح عربي . فجريدة « كواكب الشرق » مثلا كانت تنشر بابا ثابتا عن المسرح العربي وهي تعني به المسرح المصري . ثم ان الفرق المصرية كانت أشد ما تكون انفتاحا على الوطن العربي مثل فرقة فاطمة رشدي ، **ويوسف وهبي** . والذي يدل على ان المصريين كانوا انقياء ان باي تونس **استضاف الشيخ سلامة حجازي** في العقد الاول من القرن العشرين واكرم وفادته ومنحه بعض الاوسمة تقديرا لفنه . ولم تجد الصحف المصرية انها ترتكب اية خيانة سياسية او قومية بالخروج الى قرائها بعناوين مثيرة تقول « **الفن مهدور الكرامة في مصر ومصانها في تونس** » . هذه الروح النقية ، التي لا تتعمد ان تقرأ في طيات كل كلمة مكتوبة او مسموعة هدفا سياسيا خبيثا ، هي سر عظمة مصر تلك الايام .

☆ ☆ ☆

* يبدو انك مسكون بجملة من الهموم الثقافية أملى بعضها صلتك الروحية بالطهطاوي الذي يمثل مظهرا من مظاهر الانفتاح الاصيل على الحضارة الغربية . هل لك ان تحدثنا عن هذه الصلة من خلال عملك كرئيس لقسم الادب الانكليزي في ((**مدرسة الالسن**)) .

** د. رمسيس عوض

ان اعجابي برفاعة الطهطاوي بلا حدود ، فهو اول مفكر في الوطن العربي استطاع ان ينبه الاذهان الى ضرورة الاخذ باسباب الحضارة الحديثة .

هذا الشيخ العظيم لم يعمه التعصب الديني عن رؤية حضارة الغرب على حقيقتها ، أو عن الرغبة لبلاده في ان تاخذ باسباب هذه الحضارة . وهو رائد الفكر الليبرالي في الوطن العربي دون منازع . ولولاه لكنا لانزال نتلقى العلم في الكتاتيب . ولو انني اعطيت للثقافة العربية شيئا مما اعطاه الطهطاوي لشعرت ان حياتي لم تضع سدى . ومما يقوي من عزمي انني اعمل في المدرسة نفسها (مدرسة الالسن) التي انشأها الطهطاوي نفسه منذ ما يزيد على مائة عام .

* ما هو تقويمك للحركة الثقافية الراهنة في القطر العربي المصري في ظل ما يسمى بالسلام ؟

** د. رمسيس عوض

لا امل في وجود اية حركة ثقافية في الوطن العربي الا عن طريق الانفتاح الحضاري . ولهذا الانفتاح جانبان :

١ ـ جانب مادي يتصل باتقاننا لما وصل اليه الغرب من علم وتكنولوجيا .

٢ ـ جانب روحي وهو يتصل بالقيم الحضارية العظيمة التي مكنت الغرب من ان يصل الى ما وصل اليه من تقدم ورقي .

اما الزعم بأننافي الشرق لسنا بحاجة الى هـذا الجانب القيمي أو الروحي لان لدينا ما هو افضل منه فدعوة سافرة الى التخلف . بل انها أكبر ضمان لاستمرار تبعيتنا للعالم الخارجي .

ان الغرب نفسه لن يحس بالطمأنينة اذا استوعبنا قيمه الحضارية لان هذا الاستيعاب هو اول خطوة للاستقلال عنه . فالتهديد الحقيقي للغرب يتمثل في استيعاب حضارته .

☆ ☆ ★

* الا ترى ايضا ان المثقف العربي محتاج من ناحية اخرى الى انفتاح مماثل على ثقافته العربية وتراثه والى استيعاب وتمثل لهذا التراث يستطيع معهما ان ينطلق في تعامله مع الثقافة الاجنبية من منطلق الثقة بنفسه وبهويته وبانتمائه الثقافي لا غنى له عنها حتى يكون تعامله هذا مثمراً؟

** د. رمسيس عوض

طبعا ، وتأكيدا على ذلك اقول ان الثقافة الاجنبية ليست هدفا في حد ذاته . بل ان قيمتها الحقيقية ترجع الى مقدار ما يمكن ان تضيفه الى الثقافة المحلية . وانا اقول انه لا خير في امة ليس لها تراث او ماض او ليست لها هوية قومية . والويل لامة تذيب هويتها في هوية اخرى مهما بلغ تفوق هذه الامة الاخرى عليها . كل ما هنالك انني ارفض ان تكون هذه الهوية قائمة على اساس ديني (رغم ان الدين لابد ان يكون احد اركانها) . وفي رأيي ان الهوية الدينية تتنافى مع روح العصر الذي نعيش فيه . خذ مثلا سر قوة الحضارة الغربية والتي هي في الاصل حضارة هيلينية ومسيحية . لقد ظل الطابع المسيحي مسيطرا عليها في العصور الوسطى . وحينذاك كانت حضارة متخلفة . وبمجيء عصر النهضة بدات تتخلى عن تخلفها وضعف فيها الجانب الديني بينما قوي فيها الجانب الهيليني

العلماني . ونحن اذا امعنا النظر في الحضارة الغربية الآن وجدنا انها لم تقو الا بعد أن نبذت الاساس الديني الذي قامت عليه وأصبحت حضارة علمانية تماما . وهناك فرق بين نبذ الاساس الديني ونبذ الدين نفسه .

فالحضارة الغربية رغم استغراقها في العلمانية لم تنبذ الدين ، ولكنها قننته ووجدت له المكان الصحيح في عالمنا المعقد .

* * *

* دعنا ننتقل الى تكوينك الثقافي ، فربما استطعنا الوقوف على جذور هذه الافكار فيه . هل لك ان تحدثنا عن دراستك بمراحلها المختلفة .

— نشاطك الاجتماعي — الثقافي في مختلف وجوهه .
— المؤثرات الثقافية الهامة في حياتك .
— القراءات التي كان لها تأثير حاسم في توجيهك .
— الاشخاص الذين كان لهم تأثير كبير في بلورة افكارك .

** د. رمسيس عوض

تعلمت جانبا من القرآن في مدرسة الزاملية في مدينة المنيا . ورغم اني نسيت ما تعلمت ، فقد ترك في احساسا مبكرا باللغة بحيث مكنني هذا فيما بعد ان أميز بين الجيد والرديء منها . ثم اكملت تعليمي الابتدائي والثانوي في المدينة نفسها .

كان الوالد يتقن اللغة الانكليزية ويقرأ في كتبها وادبها ، وكان يعطيني بعض القطع الجيدة لحفظها عن ظهر قلب ، وساعدني هذا بطبيعة الحال على معرفة اللغة الانكليزية . ولكني بسبب نزعتي نحو التأمل كنت آمل ان التحق بقسم الفلسفة **بجامعة فؤاد الاول** التي اصبحت فيما بعد **جامعة القاهرة** ، ولكن أخي لويس عوض الذي كان محاضرا في ذلك الوقت بقسم

اللغة الانكليزية اصر على التحاقي بهذا القسم . وتخرجت من هذا القسم عام ١٩٥٠ ، ولكني لم احقق نضجا في الدراسة الا بعد تخرجي ، وكان نضجا بطيئا ولكنه كان اكيدا . وبعد التخرج قرأت بنهم ، فاكتشفت أن توماس هاردي وبرتراند راسل وشكسبير في بعض مآسيه يعبرون جميعا عن دخيلة نفسي ، فارتاحت نفسي اليهم جميعا .

※ وماذا عن مشاركاتك في النشاطات العامة ؟

د . رمسيس عوض .

من المؤسف انني لا اشترك في الندوات والمؤتمرات العامة ، وان روابطي بالجمعيات الادبية منعدمة . فانا حتى الآن لست عضوا في اتحاد الكتاب . والسبب الرئيسي في هذا هو انني احب ان احتفظ دائما باستقلالي الفكري ، كما احب ان انأى بنفسي عن نفاق السلطة سواء اكانت هذه السلطة سياسية أم ادبية . طبعا هذا جعل فرصي في الكسب محدودة ، بل جعل التفات الناس الى اعمالي بطيئا . ومع هذا فانني غير نادم ، اذ يكفيني عندما آوي الى فراشي انني انام ملء الجفن دون كدر او ارق .

※ دعنا ننتقل الى الحديث عن أساتذتك ، او لنقل شيوخك . من تسمي منهم ؟

. رمسيس عوض .

لعلك تذكر ان جيلا من الشباب في مصر بعد نكسة ١٩٦٧ صرخ محتجا على سيطرة كبار ادبائنا وأنانيتهم بقوله : نحن جيل بلا اساتذة .

انني افهم بالضبط ما يعنون رغم انني لا اعرف على وجه التحديد الدافع الذي حدا بهم الى هذا الاحتجاج . ان كبار ادبائنا لا ينكرون الا

في انفسهم . وهم يهتمون بالاجيال الاصغر سنا على الورق فقط ، او لانهم يستفيدون منهم على نحو او آخر . هؤلاء الادباء الكبار يريدون ان يبقوا دائما في منطقة النور ، وان يتبقى غيرهم في منطقة الظل ، ولهذا فليس لهم من تلاميذ بالمعنى الحقيقي .

ومن هذا المنطلق استطيع ان اقول انني لم اتتلمذ على يد احـد ، اللهم الا اذا اعتبرت التأثر بالقراءة نوعا من التلمذة . فاذا كان الامر كذلك، فأنا تلميذ لطه حسين وتوفيق الحكيم ولويس عوض نفسه .

* هذا فيما يتعلق باساتذتك العرب ، ولكن ماذا عمن تأثرت بهم من الغـرب ؟

د . رمسيس عوض .

كان لتوماس هاردي اكبر اثر في حياتي لانه جاء في فترة مبكرة منها، ثم تأثرت ببرتراند راسل ، وجورج اورويل .

* * *

* من خلال محاضرتك التـي القيتها في مركز الشرق الاوسط ، واحاديثي المختلفة معك ، لاحظت انك من معتنقي الليبرالية في الفكـر والسياسة والادب ، وانك ترى فيها الحل لمـا يعانيه المجتمع العربي اليوم . كان لمصر تجربة ليست بالقصيرة مع الفكر الليبرالي في النصف الاول من هذا القرن ، وقد فشلت فشلا ذريعا ، فما جدوى المحاولة ثانيـــة ؟

د . رمسيس عوض .

اذا فهمنا الليبرالية بمفهـوم تقليدي ، فلاشك انهـا تصبح شيئا ممجوجا ، فالليبرالية في القرن التاسع عشر كان الوجه الفكري للاقتصاد الرأسمالي الحر القائم على حرية الصناعة وحرية التجارة وليس ثمـة من عاقل اليوم يستطيع ان يدافع عن النظام الرأسمالي الـذي فضح

ديكنز بشاعته في كتاباته . حتى اشد الرأسماليين تطرفا لا يمكنه في يومنا الراهن ان يدافع عن الليبرالية بمفهوم القرن التاسع عشر . فهو يقبل الحد الادنى من تدخل الدولة .

والرأي عندي هو ان مستقبل العالم يكمن في النظام الاشتراكي ، وحتى وان لم يكن هذا المستقبل واضحا فان ايماني بالاشتراكية راسخ لا يتزعزع . والمشكلة هي أي نوع من الاشتراكية يجب أن تسود في هذا العالم ؟ هذا هو السؤال الكبير الذي يواجه الانسان المعاصر . هل هي الاشتراكية الشمولية التي تضحي بالفرد تحت زعم مصلحة المجموع ، ام الاشتراكية الديموقراطية التي تحاول ان تصون كرامة الفرد وتصون استقلاله في الرأي ، أي الاشتراكية القائمة على مبادىء الليبرالية . ان الاشتراكية الشمولية في تقديري الشخصي سوف تسبب تعاسة البشر وخاصة الادباء والفنانين والمثقفين في حين ان الاشتراكية الليبرالية او الديموقراطية تحاول ان توائم بين مصلحة الفرد ومصلحة المجتمع . بالنسبة لي اذا ما ثبت ان مصلحة الفرد تضر بمصلحة المجموع فاني في هذه الحالة مع مصلحة المجموع ، ولكن لابد لهذا الاثبات من سياج وضمانات ، والا وجدنا انفسنا منساقين وراء كل ديماغوجي يستطيع بالزيف والمناورة والادعاء ان يثبت لنا ان مصلحة المجموع في خطر وان فلانا او علانا يهددها .

٭ ٭ ٭

٭ ماهي مشاريعك التي هي قيد الانجاز ؟

د . رمسيس عوض .

يشغل بالي في الوقت الحالي موضوعان :

اولهما : مدارس النقد الحديث .

وثانيهما : آثر الثقافة الغربية في الاتحاد السوفياتي .

٭ ٭ ٭

* الخطوة الاولى في اي بحث جاد ــ بالطبع هي اعداد بيبليوغرافيا عن الموضوع في حال عدم توفرها كما هو الشأن في الدراسات العربية المعاصرة . وانت لك اهتمام خاص بالعمل البيبليوغرافي (أصدرت حتى الآن ثلاثة مجلدات من موسوعة المسرح المصري) . ماهو سبب هذا الاهتمام ؟

د . رمسيس عوض .

سبب اهتمامي بالعمل البيبليوغرافي هو عدم اهتمام الدارسين العرب به رغم انه كما تفضلت وذكرت عماد اي بحث علمي . وفي يقيني ان البحوث في البلاد العربية لن تحرز اي تقدم حقيقي الا بعد ان تتوفر للباحثين العرب القوائم البيبليوغرافية اللازمة . وليس اهتمامي بالبيبليوغرافيا الا وجها من وجوه الانفتاح الحضاري على العالم .

★ ★ ★

* هل انت راض عن الممارسات النقدية في الوطن العربي ، ولماذا ؟

د . رمسيس عوض .

بالطبع لا ، فهناك عزوف عن الثقافة في الوطن العربي بوجه عام . ومن المؤسف أن الذين يحتكرون مجالات النشر في هذا الوطن معظمهم من الصحفيين الذين لا يقرؤون بأية لغة غير اللغة العربية . ومن المؤسف ايضا انهم يرددون احكاما نقدية غامضة وعامة ، بل انهم احيانا ينسبون الى انفسهم آراء سبق لغيرهم أن عبر عنها . خذ مثلا الراي النقدي الشائع ان دفاع توفيق الحكيم عن اللغة الثالثة معناه انه صاحب هذه الفكرة . هذه الفكرة سبق أن نادى بها بعض الكتاب المشتغلين بالمسرح في مطلع القرن العشرين . ولكن الناس هؤلاء الرواد الاوائل بسبب ضآلة حجمهم . وهم يميلون الى نسبة اللغة الثالثة الى توفيق الحكيم بسبب ضخامة حجمه في الساحة الادبية .

ولو أن الامر اقتصر على هذا الكائن الضرر محدودنا في مداه . ولكن الضرر الحقيقي يمتد الى العلماء والدارسين الذين يرددون هذا الكلام دون تمحيص او تدقيق فيصبح الخيال حقيقة وتصبح الحقيقة نوعا من الهلوسة أو الشذوذ الشخصي . فاذا عن لك ان تقول ان صاحب فكرة اللغة الوسط بين الفصحى والعامية ليس توفيق الحكيم ولكنه الكاتب المغمور اسمه فلان بدأ الناس يشككون في نواياك او سلامة احكامك ، ولو ان النقاد المعاصرين قرؤوا ما كتبه استفهم عن « اهل الكهف » مثلا لكانت احكامهم عنها اكثر سدادا . ومن الجائز ان يخجل بعضهم من ترديد آراء سبق لغيرهم ان نادوا بها ، وان يشعر هذا البعض بخجل اكبر في نسبة هذه الآراء الى انفسهم .

* * *

* ذكرت انك هذه الايام بمدارس النقد الحديث وانك عازم على اعداد دراسة عنها . عندما تقارن حال النقد العربي الحديث بما تقرؤه عن التطورات التي حققتها مدارس النقد المعاصر في الغرب اليوم ، ماذا تراود ذهنك من أفكار او خواطر فيما يتعلق بالفجوة الفاصلة بين الناقدين وخاصة في جدية التعامل وروح المسؤولية اللتين تحكمان الممارسة النقدية غير العربية بشكل عام ؟

د . رمسيس عوض .

اقول بكل أسف ان حالة النقد في البلاد العربية متردية حقا . فاحسن نقادنا قد تركوا الساحة لبعض الصبية من الصحفيين ، بعضهم اضطرته الظروف الى البحث عن المال في بلاد النفط ، والبعض الآخر يعيش بنوع من الحسرة لانه بدأ حياته وهو مفعم بالامل في ان يقلل من التخلف الحضاري فوجد ان مجهوداته ضاعت سدى . واصبحت أصوات هؤلاء النقاد خافتة وضاعت في هدير هؤلاء الصبية من الصحفيين .

والواقع أنه لن تستقيم الامور الا اذا ارتبطت الحركة النقدية بشكل أو بآخر بالجامعة . ان احسن نقادنا المحدثين والمعاصرين قد ارتبطوا على نحو أو آخر بالجامعة . طه حسين ، علي الراعي ، لطيفة الزيات ، لويس عوض ، محمد مندور وغيرهم . ولكنك كما ترى كل هؤلاء اخلوا مكانهم أو اضطروا الى اخلاء مكانهم للصبية من الصحفيين الذين يروجون لانفسهم على انهم كبار النقاد مستغلين في ذلك مكانهم في مجال الاعلام . ولهذا فقد اختلط الحابل والنابل . ولا أمل بالمستقبل للنقد في البلاد العربية الا اذا عاد مرة أخرى الى صحن الجامعة . بالطبع هذا النقد الجامعي في بعض الاحيان قد يكون مدعاة للملل والتثاؤب ولكنه بكل تأكيد اكثر فائدة واكثر أمانة مما يكتبه هؤلاء الصبية من الصحفيين .

ملحق

مؤلفات د . رمسيس عوض

للدكتور رمسيس عوض مجموعة كبيرة من الاعمال تقارب العشرين كتابا باللغتين العربية والانكليزية ، وذلك اضافة الى مقالاته العديدة التي نشرت في ((**مجلة كلية الالسن**)) ، ((**المجلة**)) ، ((**الكاتب**)) ، ((**الاهرام**)) ((**الفكر المعاصر**)) ، ((**فصول**)) ، ((**الآداب**)) ، ((**تـراث الانسانية**)) ، ((**الرواد**)) ، وغيرها . وفيما يلي ثبت بالكتب العربية فقط .

١ ـ **برتراند راسل الانسان** ، القاهرة (الدار القومية) ، ١٩٦١ .

٢ ـ **برتراند راسل المفكر السياسي** ، القاهرة (الدار القومية)، ١٩٦٦ .

٣ ـ **دراسات تمهيدية في الرواية الانجليزية المعاصرة** ،
القاهرة (الدار القومية) ، ١٩٦٧ .

٤ ـ **التاريخ السري للمسرح قبل** ثورة ١٩١٩ ،
القاهرة (مطبعة الكيلاني) ، ١٩٧٣ .

٥ ـ **موسوعة المسرح البيبليوجرافية** (الجزء الاول) ،
(١٩٠٠ ـ ١٩٠٣) ، القاهرة ، ١٩٧٣

٦ ـ **موسوعة المسرح البيبليوجرافية** (الجزء الثاني)
(١٩٠٤ ـ ١٩٠٦) ، القاهرة (مطبعة وهدان) ، ١٩٧٥

٧ ـ **توفيق الحكيم الذي لا نعرفه** ، القاهرة (مطبعة وهدان) ، ١٩٧٩

٨ ـ **اتجاهات سياسية في المسرح** قبل ثورة ١٩١٩ ،
، القاهرة (الهيئة العامة للكتاب) ١٩٧٩

٩ ـ **موسوعة المسرح المصري البيبليوجرافية** :
، القاهرة (الهيئة العامة للكتاب) ١٩٨١

١٠ ـ **س . ب . سنو والثورة العلمية**
، القاهرة (الهيئة العامة للكتاب) ١٩٨١

١١ ـ **جورج اورويل : حياته وادبه** ، = (= =) ١٩٨١

١٢ ـ **برتراند راسل : تاليف آلالان وود**
ترجمة : د . رمسيس عوض ، بيروت (دار الاندلس) ١٩٨١

☆ ☆ ☆

نجيب محفوظ :
الرؤية الفنية
والموقف السياسي

نوفل نيوف

مقدمة :

اذا نظرنا الى ما قدمه نجيب محفوظ في ميدان الرواية العربية من زاوية جمالية ، وحتى فكرية ـ فلسفية ، وجدنا انفسنا اليوم ، امام مفارقة محزنة ، سببها السقوط السياسي لهذا الكاتب الكبير منذ اواسط السبعينات .

نجيب محفوظ الاديب البارز ، كشف ، خلال اكثر من ثلاثين عاما من العطاء الفني ، عن روح ديمقراطية ، تقدمية (وان مضطربة في معظم الاحوال) ، ورسم انماطا فنية تدين ادانة بالغة ظواهر الارتداد « اللص والكلاب » ، والخيانة «ميرامار » ، والوصولية « السمان والخريف » ، والخونة المتربصين (طلبة مرزوق في « ميرامار ») ... نجيب محفوظ هذا ، يتنكر لكل ذلك ، يصفق للمرتدين ، يطبل للخونة باعة الوطن ،ينظر لضرورة « السلام » ، متقدما موكب المرحبين بالعدو الصهيوني .

عندما قدمت « ثرثرة فوق النيل » مسرحية في حيفا ، توجه نجيب محفوظ برسالة الى « الجمهور الاسرائيلي » ، قائلا : « ارجو أن تكون هذه المسرحية رمزا للصداقة وسبيلا الى تحقيق السلام الشامل في الشرق الاوسط (...) اذا لم تعجبكم فاللوم كان يقع على المؤلف ، لذلك فأبادر بالاعتذار »(١) . نجيب محفوظ ، اذن ، لا يعرف بعد طعم « الصداقة » و « السلام » الاسرائيليين ! لا يعرف دير ياسين ومدرسة بحر البقر والاف التواريخ والجرائم الصهيونية ! لكانه خارج من عوامة انيس زكي في احسن الاحوال ، أو ربما منتش ببقايا مائدة طلبة مرزوق في بنسيون ماريانا .

حين سئل نجيب محفوظ يوما عن تجاهله القضية الفلسطينية في ادبه ، اجاب مدعيا انه بعيد عن هذه القضية ، لا يعرفها معرفة تمكنه من الكتابة عنها . ثم جاء يوم كشف فيه النقاب عن جوهر موقفه بدون دبلوماسية او مراوغة ، وذلك بعد كامب ديفيد ، قال : «ان قضية فلسطين واضحة في ذهني كقضية عربية .. ولا يوجد شيء من جوانبها لا اعرفه ، وقد عاصرتها من بدايتها .. انني اعرفها جيدا .. اما بالنسبة للصهيونية كظاهرة .. فقد عرفتها عن طريق اعدائها .. اي نحن .. »(٢)

اضافة الى هذا التناقض الدال ، نذكر ان نجيب محفوظ كتب ثلاث روايات عن العصر الفرعوني ، فيما لم يكتب شيئا عن قضية استغرقت اجيالا من ابناء وطنه ، ومازالت في اوج اشتعالها .

هو اليوم لا ينتظر ، كما فعل بعد ثورة ١٩٥٢ ، ليتبين الافق ، بل ينخرط حالا في خدمة قضية حارب طويلا ضدها . لقد امضى عمره

---

١ ـ « اكتوبر » القاهرية ، السنة السادسة ، عدد ٢٨١ ، ١٤ مارس (آذار) ، ١٩٨٢ ، ص ٣ .

٢ ـ راجع : « آفاق عربية » ، عدد آب ١٢ ، ص ٥ .

الادبي باحثا عن الحقيقة ، وفي اللحظة الحاسمة اعلن عداءه لها . في « ميرامار » صور شخصيتي حسني علام وطلبةمرزوق ، بوصفهمابمثلان شريحتين معاديتين لمصر ، متربصين بمستقبلها ، آملين ان تحكم امريكا مصر ، كما يقول طلبة مرزوق : «عن طريق يمينيين معتدلين»(٣) . ونجيب محفوظ وقف مناصرا لمرزوق وطبقته الخائنة .

كان هذا الكاتب ينتقد العهد الملكي بقسوة عبر وسائله الفنيــة ، ثم اوصله التشاؤم في المرحلة الناصرية عتبة الانتحار ، كما صرح ، حين كتب « ثرثرة فوق النيل » . في تلك الفترة ، اي في الستينات ، كان يطــرح مسائل في اقصى الاهمية جماليا وفكريا ، كان يطرح قضايا كبــرى ، وقصوى ، احيانا ، كما سنرى ، فهل كان ذلك من باب التعجيز ؟ يبدو انه سقط فتراجع . مع ان محفوظ كان دائما مبتور الصلة بحركــة التحرر العربية ، اي ان قضايا هامة كالوحدة العربية ، عبر الوحدة بين مصر وسورية ، وانتماء مصر العربي ... الخ ، لم تكن موضوعا يشغل ادبه ابدا . وفي حديث محمود امين العالم حول « الشوفينية المصرية عند نجيب محفوظ »(٤) كثير من الحقيقة والضوء على عقيدة هذا الكاتب وانعكاسها في ادبه . انه لم يتجاوز حدود النظرة الضيقة حول مصــر منفصلة عن محيطها العربي ، حول عبثية الوحدة العربية ، التي قال عنها سعد زغلول : « انها بلا جدوى ، لان اضافة الاصفار الى بعضهــا البعض لن يساوي في نهاية الامر الا صفرا »(٥) . لقد ظل وفيا في اعماقه حتى النهاية ، وظهر ذلك جليا بعد كامب ديفيد . فما الذي اصاب نجيب محفوظ ؟ الان ادبه الكبير ثم يوصله الى جائزة نوبل ، اعتقد ان استلام

٣ ــ نجيب محفوظ . ميرامار . القاهرة (بدون تاريخ) ، ص ٢٧٧ .

٤ ــ « النداء الاسبوعي » ، الاحد ٢١ اذار ، ١٩٨٢ العدد ٧٠٦٩ ، ص ٣٩ .

٥ ــ رجاء النقاش . ادباء معاصرون . كتاب الهلال ، العدد ٢٤١ ، فبراير ١٩٧١ ، ص٣٣

تلك الجائزة رهن بالانبطاح امام الدعاية الصهيونية وبتزييف التاريخ ؟ اغراه ان السادات نال جائزة نوبل للسلام بعد ارتكابه الخيانة الكبرى ؟ ضمن اطار هذه التساؤلات يقول الشاعر الفلسطيني سالم جبران عن نجيب محفوظ بانه « احد الممثلين الممتازين للشرعية البرجوازية الليبرالية التي رفضت الواقع ، وتورطت في وحل الاوهام بامكانية العودة الى الليبرالية الاوروبية ، هذه العودة المستحيلة »(٦) . ويضيف سالم جبران « استغربت طوال السنوات الماضية ، كيف لم يعطوه جائزة « نوبل » . ومن يدري لعله هو نفسه تعقد لعدم اعطائه هذه الجائزة ، فصار يرقص اكثر على الالحان الغربية عموما ، بما في ذلك الاسرائيلية ، لعل الاوساط صاحبة الشأن والوزن ترشق وتضغط من اجل منحه الجائزة ! »(٧) .

هذا كلام مؤلم حقا . مؤلم لنا ، نحن القراء العرب ، أن يجعلنا نجيب محفوظ نراه في موقف مذل ، في سقوط من هذا النوع .

ان التدهور في موقفه السياسي ، في رؤيته التاريخية للامور الاساسية ، تبعه ونتج عنه تراجع فني ايضا ، ترتب عليه ضياع البطل الادبي وفقدانه الطريق نهائيا ، كما حدث في « أفراح القبة » ، مثلا . كذلك حين اراد نجيب محفوظ العودة الى استنطاق التاريخ والتجربة البشرية ـ فنيا ـ في رواية متميزة ، مثل « ملحمة الحرافيش » ، فانه قد استنسخ خبرته في « أولاد حارتنا » بشكل وادوات فنية فيها استغلاق ، وفيها تكرار ، بل تراجع ، على المستوى المضموني اذ ان التاريخ أصبح يصنعه الفتوة (القبضايات) وليس الجماهير ، كما كان الامر سابقا في « أولاد حارتنا » .

---

٦ ـ الاتحاد ، ٢٩ نيسان ، ١٩٨٢ ، ص ٤ (الكاتب المصري نجيب محفوظ وطبقته في محنة) بقلم سالم جبران .

٧ ـ المصدر السابق .

هذه الملاحظات لا تشكل عائقا ، بل تدعو بالحاح الى دراسة انتاج هذا الاديب ، الذي يتذكر ، عمليا ، لانجازاته الفنية الممتازة ، التي قدمها على امتداد عشرات السنين ، وخاصة في مرحلة الستينات . مواقفه السياسية المرفوضة لن تستطيع الغاء ما اضافته اعماله الادبية . انه اليوم ، وللاسف ، يتخذ موقف رؤوف علوان ، يخون بطله سعيد مهران ، الذي جعله لسان حاله وصوت ضميره في « اللص والكلاب » ذات يوم . لقد انزلق نجيب محفوظ حتى من الموقع الذي توقف عنده بطله المحبوب، عامر وجدي في « ميرامار » ، لان الكاتب لم يستطع الاحتفاظ بوقار بطله وهيبته ، بل انضم الى جوقة اولئك الصحفيين الذين قال عنهم عامر وجدي نفسه : « لقنوا علمهم في السيرك ، ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات »(٨) .

* * *

عايش نجيب محفوظ مرحلة حاسمة وعاصفة من تاريخ مصر ، بدءا من ثورة ١٩١٩ ، مرورا بالحرب العالمية الثانية وثورة يوليو ١٩٥٢ ، ثم سلسلة الكوارث القومية ــ من هزيمة حزيران ١٩٦٧ وحتى الخيانة القومية على يد طبقة مثلها السادات في صفقة كامب ديفيد . . . وقد لاقت هذه المرحلة الطويلة من الزمان تعبيراتها الفنية البليغة والهامة في انتاج هذا الكاتب على وجه الخصوص . فاذا كانت رواياته التاريخية ترمي الى خلق اسقاط على الواقع المعاش في الثلاثينات ، فان رواياته الاجتماعية (من « القاهرة الجديدة » وحتى «الثلاثية» ضمنا) كانت التعبير الحقيقي عن مشكلة الانسان المصري وهمومه المباشرة وصراعه في تلك المرحلة خلال ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية في غاية السوء . لقد كان الهم الاجتماعي هو المهيمن في عالم نجيب محفوظ الروائي يومذاك ، مما جعله

٨ ــ ميرامار ، ص ١٤ .

يلغي نيته كتابة اربعين رواية عن تاريخ مصر ، نظرا لان تصوير الحاضر عبر الماضي ، كما يقول هو نفسه ، ليس كافيا .

على أن تطلعاتـه باتجاه الفلسفة كانت قوية وملحوظة منـذ سنـي دراسته الجامعية في مطلع الثلاثينات . يدل على ذلك ما كتبه في مجلة « الرسالة » من مقالات ، في تلك الفترة ، مثل « ما هي الفلسفة ؟ » ، « تطور الظاهرات الاجتماعية » ، « فلسفة برغسون » ، « البراغماتيزم او الفلسفة العلمية »(٩) ... الخ . وقـد انعكس اهتمامه بالفلسفة في رواياته الاجتماعية بدرجة قليلة ، ثم تصاعد في « الثلاثية » (شخصية كمال عبـد الجواد) ، الى ان رجح في الروايات التاليـة ، خاصة في « الطريق » ، « الشحاذ » ، « ثرثرة فوق النيل » .

لقد ظل تاثير ثورة ١٩١٩ قويا على نجيب محفوظ ، الوفدي في شبابه ، حتى الآن ، بل وخاصة الآن . اذ كانت انتفاضة ١٩١٩ اهم حدث ضخم فتح عليه عينيه . والكاتب يؤرخ لنفسه قائلا انه يمثل « جيل النكسات التي حلت في أعقاب الثورة .. نتيجة لاتحاد الانكليز والسراية الملكية ، وبعض أحزاب الاقلية .. ضد القوى الشعبية ، وما انتاب هذه القوى من ضعف نتيجة الصراع »(١٠) . وفي هذه المقابلة ، التي أجراها معه سامح كريم ونشرتها مجلة « الكاتب » المصرية عام ١٩٦٩ ، يقول نجيب محفوظ . انه خرج من ثورة ١٩١٩ بثلاثة عوامل : « وطنية حادة .. عداوة للطبقة العليا .. طبقة الملك والباشوات التقليديين ؛ ايمان بالدستور لا يقل عن الايمان بالاستقلال نفسه »(١١) . وظل يكن لرجالها وقادتها

---

٩ — الكاتب ، ١٩٦٩ ، العدد ٩٧ ، ص ٢٩ — ٣٠ .

١٠ — راجع : يوسف حسن نوفل ، القصة والرواية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٠ .

١١ — الكاتب ، ١٩٦٩ ، العدد ٩٧ ، ص ٢٨ .

« احتراما لا حدود له » . واستمر ولاؤه لحزب الوفد حتى وقع الوفديون معاهدة عام ١٩٣٦ مع الانكليز . في تلك الاثناء كان نجيب محفوظ قد تعرف على سلامة موسى فاضاف الى شخصيته عاملا جديدا وحيدا ، كما يقول في المقابلة المذكورة « هو الميل الشديد للاشتراكية ، الذي ـ اعترف ـ كان بفضل كتابات سلامة موسى »(١٢) . اجل ، لم يكن اعتناقا للاشتراكية ، بل « ميلا شديدا » نحوها ، سرعان ما خبا هو وعداؤه « للطبقة العليا .. طبقة الملك والباشوات التقليديين » الذين عادوا في السبعينات اكثر شراسة وخيانة وانهاكا للشعب الذي احبه نجيب محفوظ ولكرامة الانسان التي رفع رايتها عاليا في رواياته قبل السقوط .

قبل الثورة الناصرية ١٩٥٢ خاضت مصر صراعا داميا وعنيفا على جبهات شتى ؛ ضد الاستعمار الانكليزي ، ظلم الملكية والطبقات المستغلة ، ضد الفقر والفساد ، الذي شكل سمة رئيسية في مرحلة الازمة الاقتصادية العالمية والحرب الكونية الثانية ... هذه المسائل الهامة ، ومنعكساتها على حياة الشعب المصري ، والبحث عن مخرج منها ، عن فرد ـ قوة سياسية ـ يبشر بذلك الخروج ، هي المواضيع الرئيسية التي كانت تنبني عليها روايات نجيب محفوظ منذ « القاهرة الجديدة » (١٩٤٥) وحتى الثلاثية (١٩٥٦ ـ ١٩٥٧) .

لئن كانت الآراء تتقارب حول انتاجه الادبي قبل الثورة ، فان الامر يختلف تماما في انتاجه فترة الستينات . في حين يبقى من المسلم بـه تقريبا ان نجيب محفوظ ابرز روائي عربي حتى السنوات القليلة الماضية ، على الاقل . ويشير يوسف الشاروني الى اتجاهات ثلاثة في الرواية المصرية بعد ثورة ١٩٥٢ بينها اتجاه « يتناول ما اثارته التغيرات الاجتماعية من

١٢ ـ المصدر السابق .

قضايا فكرية ، وابرز كتابه بلا منازع نجيب محفوظ »(١٣) . ورغم تمرس الرواية العربية زمنا لا بأس به ، نسبيا ، قبل نجيب محفوظ ، الا انه قدم ، باعتراف اسلافه ومعاصريه ، اضافات قيمة للرواية ، لغة وشكلا ومضمونا ، وخلصها من اثقال كثيرة ، وصقلها جنسا ادبيا وصل به درجة محترمة من التطور والبلوغ ، تتفق مع متطلبات المرحلة بعد ثورة ١٩٥٢ .

هناك مشكلة هامة ، سواء بخصوص دراسة ادب نجيب محفوظ ، او اي اديب آخر ، هي مشكلة المصطلح العلمي . وقد اشار اليها كثيرون، مثل الشاعر مريد البرغوثي : « كم نساني من بؤس حقيقي في تحديد المفاهيم الادبية التي نتداولها ! انك لن تجد اي تحديد دقيق لما يستخدم في العالم العربي من مصطلحات في النقد والادب (وفي السياسة ايضا !) . ليس هناك تحديد متعارف عليه لمصطلح الحداثة او الالتزام ، المعنى ، الايهام ، الشكل ، البناء ، النسيج ، الذات ، الصورة ، الاثر الكلي ، وحدة النص ، الخ . . . الخ »(١٤) . واكثر ما نلحظ التخبط في استخدام المصطلح النقـدي ـ الادبي في كتابات لويس عوض (كنموذج) وغالي شكري ، على سبيل المثال لا الحصر . اذ ان الناقد يبيح لنفسه الوقوع في كل التناقضات على صفحة واحدة ، عداك عن التأويلات الذاتية العجيبة والهابطة عليه من خارج النص الادبي . . . لويس عوض ، مثلا ، يمجد بناء « اللص والكلاب » بافراط عجيب ، ويقول فورا عن هذا الاثر الادبي انه « قصة كلاسيكية القالب ، رومانسية المضمون » ، ثم يرى خللا متمثلا في « الصدع بين مادة الفن وصورته » ، الى ان يعلن ان نجيب محفوظ « هو ، على غير ما يذهب النقاد ، عدو الواقعية اللدود »(١٥) .

---

١٣ ـ يوسف الشاروني . الرواية المصرية المعاصرة . القاهرة ، دار الهلال ، ص ١٤

١٤ ـ اليسار العربي ، العدد ٤١ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٨

١٥ ـ د. لويس عوض . دراسات في النقد والادب . بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥٤ .

من هنا ينبع سيل الاوصاف لنجيب محفوظ عند نقادنا ، فنجده واقعيا وكلاسيا ، ورومانسيا ووجوديا ، ورمزيا وعبثيا ... الخ ! كذلك ابطاله اصبحوا مادة للمقارنة مع ابطال سارتر وهوغو وكازنتزاكي ، كل ذلك بدون طائل ، عمليا ...

يبدو لنا أن نجيب محفوظ كان واقعيا دائما ، مع استثناء واحد يجب التنويه اليه ، هو الجانب الرومانسي الذي ترك بصمات واضحة في رواياته التاريخية الاولى . وبما ان الواقعية ليست قالبا ، وانما هي اتجاه واسع ينبني على قاعدة عامة صاغها انجلس بقوله «البطل النموذجي في ظروف نموذجية » (وهذا البحث لا يسمح بمعالجة كافية لهذه المسألة الكبيرة) ، فاننا ننسب رواياته الاجتماعية الى الواقعية النقدية ، ولا نرى بأنه خرج على الواقعية حتى في « الشحاذ » او « ثرثرة فوق النيل » ، وان كنا ندرك التطور الهام في روايات الستينات ، التي يمكن اعتبارها واقعية جديدة ، لكن بعيدا عن مفهوم « الرواية الجديدة » في فرنسا ، بالطبع . فلقد استفاد من التكنيك الروائي في الغرب ، طبعا ، الا انه لم يكن ناسخا ولا مقلدا . كان نجيب محفوظ يهتم بالقواعد في بناء رواياته القديمة ـ كما يقول ـ حين كان مبتدئا : كاتقان بناء الشخصيات ، والاحداث ، والعقدة ، والصراع ، الخ . ويصرح في مقابلة معه عام ١٩٨٢ قائلا : « كان هذا حتى « الثلاثية »(١٦) . ولم يكن ذلك ناتجا عن عدم اطلاع الكاتب على التيارات الجديدة في آداب اوروبا ، بل كانت مسألة تمليها قناعاته بتناسب الطريقة التقليدية مع الظروف القائمة حينها ، مع الوظيفة الفنية التي يريدها . فهو يقول ، مفتخرا ، انه كان على علم بجويس وكافكا وبروست وتيار الوعي يوم كان في الاربعينات يكتب «زقاق المدق » . ورغم تعرضه للهجوم متهما بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع

---

١٦ ـ مجلة « فصول » القاهرية ، العدد الثاني ، ١٩٨٢ ، ص ٢٢٢ .

عشر ، فهو يقـول : « لكني وجدت الشجاعة أن اكتب الثلاثية بنفس الاسلوب . . . لشعوري انه المناسب للتجربة التي أقدمها »(١٧) .

في رواياته (وهي موضوع بحثنا) لم يتعرض محفوظ لحياة العمـال والفلاحين . كأنه لم يعرفها ولم يتنطح لها . لذلك كان ميدان احـداث رواياته هو المدينة دائما (القاهرة ؛ الاسكندرية) ، حيث البرجوازيـة الصغيرة وشرائح من قمة المجتمع . حتى في الاحياء الشديدة الشعبيـة (« خان الخليلي » ، « زقاق المدق ») لا يلتقي ن. محفوظ بعمـال ، وانما بحثالة البروليتاريا ، في الارجح ، حيث يصورهم كأناس خارج الزمن ، عالة على التاريخ والمجتمع (المعلم نونو ، جعدة ، الدكتـور بوشي . . . الخ) . بالتالي ، كانت البرجوازية الصغيرة المدينيـة هـي الشريحة الاجتماعية الاساسية ، التي تابع تطورها عبر متابعة صيرورة المثقفين المنحدرين من رحمها في فترات تاريخية متفاوتة . غير ان هـذا لا يسمح لنا ان نعتبر ن . محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة او كاتبا برجوازيا صغيرا . على الاقل لان اي ناقد جاد يعرف ان اطلاق هـذا التصنيفات السياسية عديم الجدوى ، كالقول بأن لين تولستوي كاتب النبـلاء ، وبلزاك كاتب ملكي . . بل مـاذا نقول عـن فوكنر وهمنغواي وغيرهما . . . اذا كان ذلك مهما ؛ فالافضل التدليل عليه بواسطة الاعمال الادبية ؛ وليس بواسطة المواقع السياسية او الانتماء الطبقي ، اذ أن المهم هو ما يلقي الضوء على ما تركه لنا الكاتب بالدرجة الاولى ، مـع أن ما كتبه ليس منفصلا عنه ، كما انه ليس نسخة له ايضا . فالكتابة عن طبقة واعتناق ايديولوجيتها شيئان مختلفان تماما . وقد كان البحث عن البطل قضية كبرى في روايات نجيب محفوظ . ذلك سر اهتمامه بمصير القوى السياسية الرئيسية في المجتمع المـ ـ ـ . ففي « القاهـرة

١٧ ـ « فصول » ، . . . ص ١٦٠ .

الجديدة » (١٩٤٥) قدم لنا شخصية علي طه ، ممثلا لطموحات الجماهير المخيبة والمرهقة بالبحث عن الطعام . وفي « خان الخليلي » (١٩٤٦) تطالعنا شخصية مماثلة ـ أحمد راشد . بينما كانت صورة أحمد شوكت وسوسن حماد في الثلاثية أكثر سطوعا وامتلاء وحياة . ولا نستطيع انكار ذلك القسط من التعاطف الذي يمحضه الكاتب لابطاله هؤلاء ، بل احيانا ثمة ما هو أكثر من التعاطف ، مع انه لم يعتنق ايديولوجيا هؤلاء ابدا . وفي « بداية ونهاية » تابع نمو شخصية وصلت ، بطريقتها الخاصة الى اكتشاف اشتراكية اصلاحية ، اشتراكية ماكدونالد . ذلك هو حسين (الاخ الاوسط) الذي يعتبر جنين الاشتراكي الناصري المقبل . وقد تركه الكاتب غير مكتمل ، يقف على أول الطريق ، ليعود اليه بعد الثورة ، فيصور مصيره في شخصية حسن دباغ في « السمان والخريف » (١٩٦٢) ، كجانب سلبي لذلك الجنين ، أو في شخصية قدري رزق في « المرايا » (١٩٧١) ، كجانب ايجابي بعض الشيء ، يستحق التعاطف ولا يرضي . فنجيب محفوظ لا تصب رؤياه للعالم في تيار الايديولوجيا العلمية ولا تعاديها ، كما لا تصب في تيار النقيض الطبقي . ذلك التقلقل هو ، برأينا ، مادفعه الى الترسخ بين جداري العلم والميتافيزيقا طويلا ، بل ربما هو المقتل الذي أوقعه في مواقفه الاخيرة المؤسفة . ومع ان نجيب محفوظ شديد التعاطف مع الوفد ، فانه في أعماله الادبية لم يستطع الركون الى الوفديين اطلاقا ، سواء في ذلك وفديو قبل الثورة أو بعدها : أحمد بدير ـ الشبح في « القاهرة الجديدة » ، أو عامر وجدي السائر الى الفناء في « ميرامار » . هذا التأرجح ، التناقض وانعدام الحسم تجلى في شخصية كمال عبدالجواد ، الذي هو صورة المؤلف ، بدرجة معلومة . وقد فهم كمال فكرة أحمد شوكت حول « الثورة الابدية » على طريقته ، ثم جسدها الكاتب في « أولاد حارتنا » (١٩٥٩) وعاد اليها أيضا في « ملحمة الحرافيش » (١٩٧٧) .

بعد ثورة ١٩٥٢ دفعت الظروف الاجتماعية ـ التاريخية الفرد الواعي الى مفترقات شتى ، ولم تتح له الايمان الثابت بأشياء كانت تنال ثقته

قبل هذا التاريخ . يقول انيس زكي في « ثرثرة فوق النيل » (١٩٦٦) : « في صباي لم يكن ثمة سؤال بلا جواب ، والارض لم تكن تدور ، والاسل يمتد في المستقبل بسرعةمائة مليون سنة ضوئية » . ابطال نجيب محفوظ تسرب شكهم الى العلم والاشتراكيـة والميتافيزيقا ، لا كتهديـم لهذه الامور ، بل كريبة بقدرة اي منها ان يكون وحده الحل . لذلـك انتقلت المراهنة . ايام بعد علي طه واحمد شوكت حصان الرهان، مثلما لم يكن احمد عاكف وعبـد المنعم شوكت حصان رهـان . اليوم — في الستينات — يجرب نجيب محفوظ ابطاله : سعيد مهران ينتحر عمليا وبكامل وعيه ؛ عيسى الدباغ يؤجل الانتحار مؤقتا ليجرب السير وراء شبح في يده وردة حمراء ؛ حتى صابر يبحث عن سيد سيد الرحيمي ، يقذف بنفسـه في بحر الميتافيزيقا وهو لا يعرف أن عليه اولا ان يتجرد من بعض ثيابه كيلا يغرق ؛ عمر الحمزاوي واهيا يتشبث بأوهام الميتافيزيقا ايضا فتوقظه الرصاصة الموجهة الى المناضل عثمان ، بحيث لا نعرف ان كان سيحكم على صابر بالموت ، وهل سيبرأ عمر من جرحه ، واين سيتجهان اذا قدر لهما ان يعيشا ؟ هكذا كان مصير انيس زكي ، الى ان وقفت أمامه سمارة ، مثلما وقفت من قبل اختيا الروحية الهام في وجـه صابر . لكن السؤال الاساسي هو : ما قدرة هؤلاء الابطال جميعا على الحياة والفعل والاختيار ، بدءا من عيسى الدباغ وانتهاء بعمر الحمزاوي ؟ الى جانب ذلك ، نحن لا نعدم بصيص ضوء في ذي الوردة الحمراء والهام وسمارة ، لكنه لا يعزي النفس بالتأكيد . لقد لخص محفوظ نظريته الى مسألة العلم والميتافيزيقا في مطلع الستينات حين اعرب عـن يقنيه بأن المستقبل للاتفاق ، للمصالحة ، بين الاشتراكية والدين ، او بين الوجودية والاشتراكية (١٨) . وهذا ما يسميه محمود امين العالم عند نجيب محفوظ

١٨ — الاداب ، ١٩٦٢ ، العدد ٣ ، ص ١١٢

بمحاولة المزاوجة « بين الارض والسماء ، بين الصوفية والاشتراكية » بحيث انه « في لحظات تاريخية واجتماعية معينة كان يختل هـذا الازدواج ويصبح لمصلحة طرف واحد » (١٩) . ليس في الامر اسـقاط لروايات محفوظ على قناعات مؤلفها ، بل هو رؤية للعلاقة بين الكاتب ونتاجه . فالفن ، كما يقول الباحث السوفييتي سوكولوف : « ليس مجرد تصوير للواقع ، بل هو تعبير عن العالم الداخلي للفنان ايضا » (٢٠) . ان الطرف الذي يميل اليه محفوظ في رواياته كان دائما الاشتراكية ، العلم ، حتى وان اكتنف هذا الميلان نوع من الاضطراب والوجل ، لان كفة الميتافيزيقا كانت مغرية وفارغة ، فيما الكفة الاخرى ممتلئة ومخيفة . والكاتب كرر مرارا ، في مقابلات معه على لسان ابطاله ، ان المشكلة الاجتماعية لها الدور الاول ، فبعد حلها فقط يمكـن الالتفات الى القضايا الغيبيـة ، الميتافيزيقية . لذا يقول كمال عبد الجواد بان الصوفية هروب ، والايمان السلبي بالعلم هروب ايضا ، ولا بد للعمل من ايمان ، ولكن كيف السبيل الى خلق هذا الايمان بالحياة . مشكلة الايمان والطريق اليه ، ذلك هـو المعذب في الستينات لضمير ن. محفوظ . ويتجلى ذلك في قول بطل آخر ، هو المرتد منصور باهي في « ميرامار » : « أن تؤمن وان تعمل فهذا هـو المثل الاعلى ، الا تؤمن فذلك طريق آخر اسمه الضياع ، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم » (٢١) . لقد كان نجيب في الجحيم خـلال الستينات ، فانتقل الى الضياع في السبعينات .

هذا السؤال المضني « كيف ؟ » هو الذي وقف حاجزا على طريق محفوظ الى الافق الرحب . كيف السبيل الى تحقيق قناعة بدت لـه

١٩ ـــ النداء الاسبوعي ، ٢١ اذار ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ .
٢٠ ـــ ا.ن. سوكولوف . نظرية الاسلوب . موسكو ، ١٩٦٨ ، ص ٨١ .
٢١ ـــ ميرامار ، ص ١٦٢ .

صحيحة ؟ هو لا يعرف ، ولم يعرف ، لذلك تنتهي « الحرافيش » بثورة عجيبة ، لا يعرف احد « كيف » تقوم . ونبدأ نتحسس الميتافيزيقا منذ رضوان الحسيني في « زقاق المدق » ، وفي « اولاد حارتنا » ، ثم في الشيخ علي البنيدي في « اللص والكلاب » . وفي المقابل طالعتنا صور نقيضة من نمط احمد شوكت ، كما طالعنا المنهزم الى الصوفية سمير في « السمان والخريف » . بينما تتجدد المسألة في « الطريق » بضخامة لم يسبق لها مثيل عندن. محفوظ ، فتطغى على باقي الجوانب وتصيب الرأس بالدوار ؛ ثم تطغى على جو « الشحاذ » . هذه الدوامة لا تنتهي : غيبوبة تليها صدمة تعيد المرء الى رشده برهة ، لا نعرف ماذا يقرر ابانها . بل ان القضية الميتافيزيقية في « الشحاذ » ، خاصة ، تتحول الى داء حقيقي ، ولا تكتفي بأن تكون هما مؤرقا يمتلك على الانسان كل شيء . هذه المشكلة بالذات اعترضت انيس زكي ، لكننا نراه في لحظة صحوه وقد يئس من العودة الى البحث ، فراح يجوب التاريخ على اجنحة من دخان الحشيش والافلاس من الحياة ، حتى تحول الى خيامي حقيقي لا يرى غير الفناء والعدم ، اذن « لا تجعل من الحياة عبثًا » (٢٢) ، و « حياتنا نكتة سمجة » (٢٣) ، لكأن انيس يقول :

لا تلق من يدك المدام فما بقي في الكف هذا اليوم غير الاكؤس(٢٤) مرددا قول عمر الخيام ، الذي « كان مدرسة امسى فندقا للملذات » (٢٥) . انيس لم يعد يبحث عن شيء ، لا امل له بشيء : لا بالعقل ولا بالعلم ولا بالصوفية . لكن سمارة لا بد ان تفتح عينيه على الحياة لحظة ! والسؤال :

٢٢ — ثرثرة فوق النيل ، ص ٢٧ .
٢٣ — المصدر السابق ، ص ٢٨ .
٢٤ — رباعيات عمر الخيام ، تعريب احمد الصافي النجفي .
٢٥ — ثرثرة فوق النيل ، ص ١٠٠ .

ما الجدوى ؟ هل سيندغم ، سيتوحد ، انيس وسمارة ، العدمية والعقل ، الامـل واليأس ؟ هكذا نترك هؤلاء الضائعين جميعـا (عيسى الدباغ ، صابر ، عمر الحمزاوي ، انيس زكي) امانة في ايدي اناس يؤمنون بالعلم والعقل ويعجزون عن لفت انظار هؤلاء اليهم الا ساعة يصيرون على حافـة الموت . . . هكذا كسر نجيب علعية أنيس ، وضع يده في يد سمارة والنزل الستارة . فليتفقا ، فليتصارعا ، ولننتظر النتيجة والتكهن بالختام .

« ميرامار » عوالمة اخرى ، من نوع جديد ، سفينة نوح . ضيقة ايضا بزمانها ومساحتها . في عوالمــة « ثرثرة . . . » تنغلق دائـرة الانفراط والتمزق التي يعيشها مثقفو نجيب محفوظ ، الذين علق عليهم يومـا شيئا من الآمال . في « ميرامار » يغلق باب الميتافيزيقا والعبث والضياع ، ليلتفت الى النماذج الاساسية في المجتمع فيعود بنا الى رسم اطـار يشبه اطار ابطال « القاهرة الجديدة » . كما كانت الثلاثية تتويج مرحلة وحصيلة تجربة بدأها في « القاهرة الجديدة » ، كذلك « ميرامار » هي تكثيف وختام لمرحلة بدأت من روايته الاجتماعية الواقعية تلك بالذات . الجميع هاربون ، لاجئون الى بنسيون ماريانا . الجميع ينتظرون انتهاء الطوفان ، يقفون على عتبة المستقبل ، لا يطرقون الباب ، بل يتأملونه منتظرين انفتاحه على مصراعيه . عامر وجدي وفدي عجوز يؤدي صلاة الوداع قبيل الرحيل وعيناه واحدة على المرتد منصور باهي ، والاخرى على الفلاحة الشابـة زهرة . سرحان البحيري ناصري انتهازي يلجأ الى جميـع الاساليب اشباعا لانانيته وحيوانيته . بعد شخصية محجوب عبد الدايم لم يصـور الكاتب شخصية اوذل من سرحان هذا ، الذي يمتهن كل القيم لامتلاك المال والجاه الكاذب حتى انقطع به حبل السرقة فانتحر كفطيسة . حسني علام والعجوز ماريانا يلوكان نفسيهما ، ان كان لهما من مستقبل فهـو رهن بما يتحقق من آمال الرجعي المسن ، طلبة مرزوق ، على أمريكـا لاعادته الى قيادة المجتمع . في زهرة تكمن مؤهلات مهمة ، لكنها في أول

نموها وتحتاج الى من يرعاها . لكن الطبقة ، التي يمثلها في « ميرامار » طلبة مرزوق وحسني علام ، عادت في الواقع الى الحكم وردت (الجميل) لامريكا ولاسرائيل . نجيب محفوظ طوى شراع الميتافيزيقا وحدق في الواقع الموضوعي عبر القوى التي يمثلها ابطال « ميرامار » فاعطى نبوءة ، بعد أن قاده بحثه الميتافيزيقي دائما الى الارتطام بجدار منيع . لقد وصلت الامور بالكاتب الى انه لم يعد يرى فارقا بين مصر الملكية ومصر الناصرية . وعبر عن ذلك عامر وجدي بقوله عن صوت المطربة أم كلثوم : « انه الشيء الوحيد الذي لا نظير له في الماضي » (٢٦) . كان محفوظ ، بواسطة استكشافه الفني ، قد حدس هزيمة بدأت عام ١٩٦٧ وترسخت مع مجيء السادات ـ كطبقة ، وكامب ديفيد ـ كثمرة طبيعية لهذه الطبقة . على أن نجيب محفوظ كرر كلمات عامر وجدي هذه عام ١٩٧٥ في مقابلة اجراها معه الكاتب السوري ياسين رفاعية ، وبشكل واضح تماما ، حين قال ، ردا على سؤال حول تناقضات المرحلة التي عاشها ، بان « تناقضات قبل الثورة : ١ ـ الحرية والاستبداد ، ٢ ـ الفقر والجهل والمرض ، ٣ ـ العدالة الحقيقة . تناقضات بعد الثورة : ١ ـ الحرية والاستبداد ، ٢ ـ الفقر والجهل والمرض ، ٣ ـ العدالة الحقيقة » (٢٧) . هو ، اذن ، يرفض كل مزايا المرحلة الناصرية ، يخلط اوراقها على جميع المستويات ويعادل بين سلبياتها وايجابياتها ، كالوفدي العجوز ، الذي لا يرى جديدا الا صوت أم كلثوم . هذه المطلقية في الآراء ، والنزق في الاحكام لم ينتهيا بمحفوظ الى مناصرة الجانب الطامح الى الغاء المتناقضات المعنية ، كما انتظرنا منه ، كما اوحت لنا رواياته . على العكس ، تنصل ونفض يديه من دلالات رواياته ، ادار ظهره لذي الوردة الحمراء ، ومضى يجري لاهثا وراء طلبة مرزوق .

---

٢٦ ـ ميرامار ، ص ١٥١ .

٢٧ ـ الاسبوع العربي ، اوائل اذار ، ١٩٧٥ ، ص ٦٩ .

مرة اخرى ، نعود الى السؤال : ما الذي اصاب نجيب محفوظ ؟ ثم ، ما الذي ينتظره من قرائه العرب ، مادام يقول : « ما يهمني قبل اي شيء أن نصل الى القارىء العربي . نحن اكثر من مائة مليون فكم يقرأنا ؟ ! لو قضينا على الامية الابجدية والامية الثقافية لتمتع الكاتب العربي بجمهور لا يتمتع به الانكليزي او الفرنسي » (٢٨) .

ومرة اخرى ايضا نعود الى « نوبل » ! فنجيب محفوظ يقول : « لعله ، لكي يعترف بنا العالم ، لا ينقصنا الا الترجمة القوية والدعاية المناسبة » (٢٩) . هل ، ترى ، يعتقد كاتبنا أن الصهاينة ، اذا طبل لهم ، سيجعلون العالم يعترف به ، سيترجمونه ويقومون بالدعاية له ؟ ألذلك يحاول التنظير لحقهم التاريخي في فلسطين ؟ ويدين « من حاولوا الربط بين الصهيونية والاستعمار الاستيطاني »(٣٠) ، ويصف الاسرائيليين بأنهم « مهما قلت عنهم ـ فانهم متحضرون » (٣١) ؟

مادام نجيب محفوظ يعرف القضية الفلسطينية جيدا ، ولا يعرف الصهيونية الا منا نحن ، أعدائها ، ويعرف المسالم مناحم بيغن ولا يعرف صبرا وشاتيلا ، ويعرف ... ولا يعرف ... فان الصهاينة « متحضرون » حقا ، ونجيب محفوظ يستحق جائزة « نوبل » على هذه المعارف وحدها .

---

٢٨ ـ المصدر السابق .
٢٩ ـ المصدر السابق .
٣٠ « آفاق عربية » ، ١٩٧٩ ، عدد اب ١٢ ، ص ٦
٣١ ـ المصدر السابق ، ص ٧

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

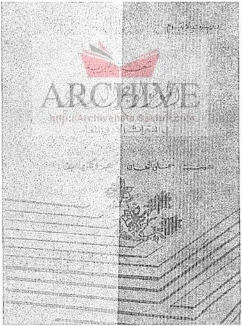
شيخون حماي

عربات في الزمن



شعر

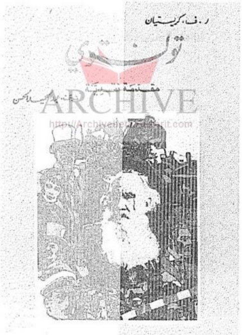
صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

المختار من التراث العربي

٢٤

من كتاب

صبح الأعشى في كتابة الإنشا

القلقشندي

السفر الرابع

- الخلافة والخلفاء
- الديار المصرية
- اقليم تونس

اختار النصوص وعلق عليها وقدم لها

عبد القادر زكار